STORIA E DESCRIZIONE
DE' PRINCIPALI TEATRI
ANTICHI E MODERNI

CORREDATA DI TAVOLE

COL

SAGGIO

SULL' ARCHITETTURA TEATRALE

DI

M.r PATTE

ILLUSTRATO CON ERUDITE OSSERVAZIONI

DEL CHIARISSIMO

ARCHITETTO E PITTORE SCENICO

PAOLO LANDRIANI

PER CURA

DEL

DOTTORE GIULIO FERRARIO.

STORIA E DESCRIZIONE
DE' PRINCIPALI TEATRI
ANTICHI E MODERNI

CORREDATA DI TAVOLE

COL

SAGGIO

SULL' ARCHITETTURA TEATRALE

DI

M.r PATTE

ILLUSTRATO CON ERUDITE OSSERVAZIONI

DEL CHIARISSIMO

ARCHITETTO E PITTORE SCENICO

PAOLO LANDRIANI

PER CURA

DEL

DOTTORE GIULIO FERRARIO.

MILANO

DALLA TIPOGRAFIA DEL DOTTOR GIULIO FERRARIO

contrada del Bocchetto N. 2465

MDCCCXXX

ALL' ESIMIO . ARCHITETTO

DELL' IMPAREGGIABILE . ARCO . DELLA . PACE

MARCHESE

LVIGI . CAGNOLA

I. R. CIAMBERLANO . ATTVALE

ECC. ECC.

QVESTA . STORIA

DELLA . ARCHITETTVRA . TEATRALE

PRESENTA . E . DEDICA

IL . DOTTOR . GIVLIO . FERRARIO

PICCIOLA . TESTIMONIANZA

DI . SOMMA . STIMA

E . DI . AFFETTVOSA . DEVOZIONE

IL DOTT. GIULIO FERRARIO

AGLI AMATORI

DELLE ARTI BELLE.

PREFAZIONE.

Mentre da me si pubblica (1) che i teatri sogliono al dì d'oggi formare presso tutte le colte nazioni l'intertenimento più gradevole e più istruttivo di ogni condizione di persone, e che non ci ha per conseguenza città alcuna per picciola ch'essa sia la quale non ami possedere un teatro, non saprei in vero comprendere come asserire si possa in un'opera or ora uscita (2) che « a noi moderni il teatro riesce la più scipita e la più indifferente cosa del mondo ». E mentre mi studio di dare alla luce un'opera diretta a far conoscere ed a rappresentare co' monumenti, non solo i grandiosi e ben architettati teatri degli Antichi, ma quelli dei

Analisi dell'opera.

Amore generale pel teatro.

Opinione contraria confutata.

(1) V. il Prospetto di questa *Storia e descrizione de' principali Teatri* da me pubblicato nel 1827 unitamente a quello della *Storia ed analisi dell' antica Cavalleria e de' Poemi Romanzeschi d' Italia ecc.*

(2) V. la Prefazione agli *Elementi di Mimica* di Domenico Buffelli, Milano, 1829.

moderni eziandio generalmente costrutti sui disegni de' più celebri artefici prescelti o dalla munificenza de' Principi, o dalla generosità di opulenti cittadini che a gara concorrono a renderli magnifici per più studiata e ricca architettura, e adatti sempre più al diverso genere di spettacoli e al luogo e al tempo destinato per la loro rappresentazione, io non so, in vero concepire qual esser possa l'apparente ragione che mosse taluno ad affermare francamente che « gli Antichi impiegavano pel tipo e per l'esecuzione i più famosi architetti ed artisti del secolo, e che noi cerchiamo invece i meno pregiati a bello studio per ispender meno, e che quindi i loro Teatri erano capi d'opera architettonici, come i nostri sono capi d'opera d'economia ». Nè qui si rattiene l'autore della citata prefazione: egli compreso dalla più profonda venerazione pei prischi tempi, dopo di averci rammentate le scene de' Romani coperte d'argento, d'oro, d'avorio, e la straordinaria magnificenza di Marco Scauro che eresse un teatro provvisorio a tre ordini con 366 colonne di marmo nel primo, di cristallo nel secondo e di legno dorato nel terzo i cui vani erano occupati da 3000 statue di bronzo; e dopo di averci annoverati

Esagerate descrizioni dei teatri degli antichi.

altri magici Teatri facili ad essere descritti dai letterati (1) poco o nulla istrutti nell' arte, ed impossibili ad essere eseguiti dai più valenti artisti, passa finalmente a conchiudere che « la differenza che corre tra gli edifizj teatrali degli Antichi ed i nostri è uguale a quella dei loro scenari e vestiti al paragone dei nostri scarabocchi e dei nostri cenci così nella qualità come nel numero ».

Sontuosità dei moderni Teatri.

E così si scrive in Italia ove sussistono i più grandi e sontuosi Teatri dell' Europa eretti sui disegni de' più famosi architetti! E così si scrive nella patria nostra ove venne innalzato dall' immortale Piermarini il Teatro più vasto e più ben architettato; nella patria nostra ove si è formata la scuola di prospettiva più celebre ed eccellente, ove la pittura scenica raggiunse oggimai quel punto ignoto certamente agli Antichi, ed oltre il quale periglioso forse ed arduo imprendimento sarebbe lo spingerla!

Eccellenza della scenica dipintura.

Idea e scopo di quest' opera.

Questa storia e descrizione de' più celebrati Teatri d' ogni nazione; questi disegni che ce li rappresentano con tutta l'esattezza onde concepirne facilmente una

(1) V. le giudiziose riflessioni del signor Paolo Landriani sui Teatri di Emilio Scauro e di Curione alla pag. 35 e seg.

giusta idea; queste osservazioni fatte dai più valenti architetti onde passare i loro edifizj a disamina e farci conoscere quelle modificazioni che evitare ed eseguire si devono da chi cerca di condurre l'architettura teatrale alla maggiore perfezione; la succinta e dotta storia della scenica dipintura, e le erudite memorie sulla prospettiva degli antichi e dei moderni, le quali danno compimento all'opera che ora vi presento, faranno ricredere, a mio avviso, anche i più fanatici encomiatori dell'antichità ed apprezzare, siccome conviene, le opere ed il sapere non dei *meno pregiati*, ma de' più celebri architetti scelti alla costruzione ed all'abbellimento de' moderni teatri.

E di fatto nel trascorrere quest'opera voi, dopo di aver passato ad esame i principali teatri degli antichi, e quelli che costrutti poscia furono e in Vicenza e in Parma a somiglianza dei medesimi, troverete che fra i moderni architetti un Galli da Bibbiena fu il celebre artefice del Teatro di Mantova e dell'altro ancor più lodato eretto in Verona sotto la direzione dell'eruditissimo Scipione Maffei; che un Torelli Fanese architettò il decantato Teatro di Fano forse il più antico tra i moderni; che un Cosimo Mo-

Famosi architetti de' Teatri moderni.

Bibbiena, Torelli, Teodoli ecc.

relli innalzò il singolare Teatro d'Imola; che un Conte Teodoli approfittando forse del disegno del già esistente Teatro di S. Benedetto in Venezia, eresse in Roma il ben architettato Teatro d'Argentina; che il rinomato Selva fu l'architetto del grande e sontuoso Teatro della Fenice in Venezia. Voi saprete che il Teatro nuovo innalzato in Napoli dall'architetto Domenico Antonio Vaccaro fu esaltato come mirabile nel suo genere, e che ricostrutto nuovamente di figura presso che eguale al nostro alla Scala venne ingrandito ed abbellito dal chiarissimo architetto e pittore scenico Nicolini; e una incontrastabile prova del valore e del genio de' nostri artefici che eressero magnifici Teatri i quali nel lusso gareggiar possono con quei degli antichi, voi l'avrete certamente nel leggere le descrizioni e nell'osservare i disegni del già sopra encomiato gran Teatro di Milano dell'esimio Piermarini; del maestoso nuovo Teatro di Parma eretto sul disegno dell'illustre architetto signor Professore Bettoli, e finalmente del Teatro Carlo Felice or ora innalzato in Genova, più vasto di tutti dopo quello di Milano e di Napoli, più sontuoso nell'esterna costruzione e primo per la squisitezza de' marmi: ne fu ar-

Vaccaro, Piermarini, Selva, Canonica ecc.

Bettoli, Barabino.

chitetto il valentissimo Dottor Carlo Barabino che innalzò la parte interna della curva ed il palco scenico sul disegno proposto a tal uopo dall' egregio nostro architetto Cavaliere Canonica, celebre autore di varj Teatri ultimamente costrutti, e specialmente del *Carcano* in Milano e di quelli di Cremona, Brescia e Mantova (1).

Saggio sull' architettura teatrale di Patte.

Fra sì egregi architetti che ci lasciarono ne' teatrali edifizj luminose prove del loro sapere si trovaron ben anche alcuni che coi loro scientifici scritti sull' architettura teatrale procurarono di recarla al più alto grado di perfezione. Il *Saggio* del Francese Patte sul modo di ben costruire un Teatro moderno è forse il migliore trattato che su tale materia sia stato pubblicato fino al presente; e quindi ho creduto di far cosa assai gradevole spezialmente agli amatori di siffatta architettura col riportarlo per intero in quest' opera. Il dotto Patte studia in questo *Saggio* di rintracciare quale sia la figura più adatta ad un moderno Teatro; cerca di ritrovare il modo con cui agisce il suono e le cagioni che ne possono scemare od accrescere l' effetto; esamina tutti que' punti che frappor possono il menomissimo ostacolo alla vista, e

Analisi di quanto vi si contiene.

(1) V. la nota 2 a pag. 291.

ne indica i mezzi che la possono maggiormente dilatare. Quindi passa il dotto autore all' applicazione particolare della figura elittica da esso proposta come la più vantaggiosa a tal genere di costruzione, ed a ragionare sulla disposizione de' palchi, della platea, dell' orchestra, del palco scenico, e di tutte in fine le parti che compongono il moderno teatro.

Osservazioni sul medesimo del signor Paolo Landriani.

L'illustre ed egregio nostro architetto e pittore scenico signor Paolo Landriani, che può dirsi quasi il fondatore della più celebre scuola di scenica prospettiva, e che contribuisce tuttavia all' incremento dell' arte cogli eruditi suoi scritti, si diede cura d' illustrare molti punti del detto *Saggio* di Patte sottoponendo in varj luoghi alcune sue critiche e sensate note, e di pubblicare eziandio non poche osservazioni contrapponendo le sue ragioni dove trovava opposizioni ai suoi principj, al solo oggetto di perfezionare sempre più l' architettura teatrale. Siffatte osservazioni sono spezialmente applicate all' Imp. R. Teatro alla Scala in Milano.

Se da quanto ho fin qui esposto con succinte parole potete formarvi un' idea del valore de' moderni architetti teatrali e della sontuosità de' loro edifizj che più diffusamente descritti sono nella seguente

storia, io non ommetterò pure di fare qui un cenno dello stato in cui trovasi la moderna scenica dipintura posta a confronto con quella degli antichi; e ciò non tanto per liberare le belle opere de' nostri esimj pittori dalla mala taccia che contra ogni ragione venne loro affibbiata, quanto per proseguire a porre sotto un solo punto di vista ciò che forma argomento di quest'opera.

Storia della prospettiva e pittura scenica.

Dopo di avere discussa la quistione se gli antichi possedessero le giuste regole della prospettiva e avessero colto in tal arte quel punto di perfezione cui giunsero poscia i nostri esimj pittori, ciò che si è fatto col riportare le differenti opinioni de' letterati (1) e degli artisti (2), si passa a dare la storia della prospettiva e pittura scenica cominciando dal suo risorgimento in Italia fino ai nostri giorni. Nè parrà strano che parlando di quest'arte si venga spezialmente ad accennare l'Italia, poichè « dicendo in Italia ci pare che sia la stessa cosa che il dire

(1) V. l'articolo sulle decorazioni sceniche ecc. alla pag. 222 e seg. scritto dall'erudita ed elegante penna dell'illustre mio collega signor Consigliere Gironi Direttore dell'Imp. R. Biblioteca di Brera.

(2) V. le osservazioni del prelodato signor Paolo Landriani sulle scene degli antichi e de' moderni pag. 314 sull'incominciamento e progresso della giusta prospettiva applicata alle scene pag. 323 e sulla prospettiva degli antichi pag. 345.

nell' Europa tutta; giacchè l'arte a peggiori condizioni trovavasi allora ne' paesi d'oltramonte, a' quali fu pure in ciò maestra l'Italia ». È probabile opinione che la giusta prospettiva teatrale abbia avuto il suo principio in Bologna poichè fra i primi architetti e pittori scenici trovansi annoverati un Serlio ed i celebri Ferdinando, Francesco ed Antonio Bibiena tutti Bolognesi. Quest'ultimo dipinse le scene anche pel vecchio nostro teatro dell'Imp. R. Corte dove già da più anni operavano come pittori scenici i valentissimi fratelli Galleari, che ancor giovinetti furon diretti in quest'arte da un certo Medici Milanese, Questi dipinto già aveva con un certo Barbieri pure Milanese nel detto vecchio teatro, dove fu altresì rinomato maestro nella prospettiva scenica un Ricardi, il cui figlio Carlo pittor vivace e maraviglioso nel colorito operò nel teatro alla Scala insieme col Caccianiga eccellente nel dipingere di *maniera*. Mentre distinguevansi in Milano nella scenica prospettiva un Clemente Isacci ed il Fiorentino Chelli, sorse quasi luminoso astro il Veneto Pietro Gonzaga, allievo de' Galleari che fece splendere, per così esprimerci, il giorno ed il sole sul colorito delle scene, ma che non giunse

Se abbian avuto principio in Bologna.

Principali pittori scenici Serlio e i Bibiena.

Fratelli Galleari, Medici, Barbieri ecc.

In Milano si formò la più celebre scuola di scenica pittura.

Pietro Gonzaga.

a correggere interamente il licenzioso gusto che succhiato aveva da' suoi maestri. Ciò era riservato ad un suo discepolo, al-

Famosi pittori scenici Milanesi.

l' illustre ed egregio nostro concittadino Paolo Landriani che si attenne ad uno stile più giusto e più severo, ma che non giunse forse ad accoppiare perfettamente l' arte del maestro cogli ottimi precetti della scuola, colla quale unione ottenuto avrebbe il massimo effetto. Sotto gli ottimi suoi insegnamenti si formavano già un Perego ed un Sanquirico, ed intanto operavano ne' teatri di Milano il Fonta-

Landriani, Perego, Sanquirico ecc.

nesi di Reggio, e i due Milanesi Canna e Foentes; il primo di ardimentosa e ricca fantasia, mirabile il secondo spezialmente nelle cose di *maniera*, e severo il terzo nelle scene d'architettura assai più del suo maestro Gonzaga di cui ne seguiva lo stile. E qui facendo onorevole menzione di un Giovanni Pedroni e di un Baldassare Bevagna entrambi Milanesi che operarono egregiamente cogli anzidetti pittori, passerò a parlare dei due più egregi allievi del Landriani, di Giovanni Perego e del valoroso suo commilitone Alessandro Sanquirico. Sommo fu il primo nella prospettiva, puro, grande, immaginoso nell' architettura, e seguendo l'esempio del maestro sottopose le scene

sue alla più rigorosa legge del *Costume*. Il famoso Sanquirico alla purità dello stile architettonico ed alle altre sublimi doti del Perego accoppia un bellissimo e quasi magico colorito, condotto con siffatta maestria che illude in modo sorprendente lo sguardo d' ogni spettatore, e ciò che risveglia ancora l'ammirazione nostra si è l'incomprensibile sua prontezza d'immaginare e di eseguire non disgiunta da una somma esattezza e precisione. E qui chiuderemo questo breve cenno de'pittori scenici colla speranza che nessuno degli Italiani sia per adontarsi, se intertenuti ci siamo nel ragionare specialmente del Teatro di Milano, poichè è ormai cosa a tutti notissima essersi nella patria nostra formata la più eccellente scuola di prospettiva, della quale uscirono pressochè tutti i più valenti dipintori di questo genere.

Prospettiva degli antichi e de' moderni.

Le dissertazioni scientifiche del signor Paolo Landriani (1) che forman continuazione di questa materia s'aggirano singolarmente intorno le scene e la prospettiva degli antichi, l'origine della forma de' moderni Teatri, l'incominciamento e progresso della giusta prospettiva applicata alle scene; e lo

(1) V. a pag. 306.

scopo principale del chiarissimo autore si è quello di provare che gli antichi non conoscevano la prospettiva a quel grado cui giunsero poscia i moderni: ciò ch' egli dimostra col distinguere la prospettiva *naturale* dall' *artificiale* dando un' esatta definizione sì dell'una che dell' altra; col passare ad esame la pittura degli Antichi onde applicare i principj stabiliti della perfetta scienza prospettiva; e col conchiudere finalmente che non conoscendo quelli che la sola prospettiva *naturale* non potevano dipingere in modo d' ingannare perfettamente, siccome ottiensi dai moderni pittori colle giuste teorie dell' *artificiale*.

Si chiude l' opera con altre osservazioni che risguardano il Teatro in generale, con un paralello tra i Teatri antichi e moderni, con un altro fra il Teatro Italiano e Francese, e finalmente con un confronto fra l' arte prospettiva de' pittori di maniera licenziosa o barocca e quella di puro stile trattato generalmente a' dì nostri. Pare che l' opinione del vero giudice propenda in favore de' primi; e reca di fatto tant' esempj del sommo loro magistero nel dipingere prospettive benchè di cose della più strana e bizzarra combinazione, e tante prove ad-

Se l' arte prospettiva de' barocchi superi la odierna di puro stile.

duce della sorprendente illusione che producevano, che gli odierni pittori non saprebbero a dir vero incominciarne l'esecuzione se loro ne venisse la voglia. Vorrebbe con ciò provare il signor Landriani la falsità dell' asserzione di chi non ha temuto di pubblicare che l' odierna prospettiva è giunta al più alto grado di perfezione; e questo fa l' austero nostro Censore al solo oggetto di togliere dal loro inganno i giovani pittori che credonsi, se mal non mi appongo, già maestri senza conoscere la difficoltà dell'arte cui essi procurano poi sempre d'evitare nelle loro composizioni, e di eccitarli per tal modo a studiare non già lo stile de' barocchi, ma l'arte loro somma d' eseguire in prospettiva le cose più difficili con linee complicate di molti andamenti strani e capricciosi.

Se mi fosse lecito in tale controversia di profferire il mio sentimento direi che la somma e sola difficoltà di giugnere a rappresentare con tutto l' effetto i più strani oggetti è una prova dello studio maggiore ed anche del sommo sapere di chi imprendeva a disegnare in prospettiva le suddette bizzarrie, ma non prova già che l' odierna prospettiva considerata sotto tutti i suoi rapporti, non sia

giunta ad altissimo grado di perfezione per la sola ragione che, essendo questa generalmente tessuta di sole linee rette, siccome esige la maestosa semplicità della bella dominante architettura, richiegga al presente più facili operazioni nell'esercizio di quest'arte. E chi mai potrà ragionevolmente asserire che un'opera sia più degna di lode perchè richiede maggiore difficoltà e sapere nell'eseguirla?

I barocchi dunque che con infinite cognizioni disegnavano eccellentemente capricciose prospettive non meritano al certo maggior lode di chi sapendone meno fa meglio di chi ne sa di più, poichè quegli sa tutto il quale sa ciò che gli è necessario per rappresentare con tutta la verità prospettiva la retta e bella architettura. Conchiuderò infine che se la prospettiva de'barocchi era di più difficile esecuzione che la moderna, questa benchè di esecuzione più facile ha superato l'altra nella bellezza dello stile architettonico e nel magico colorito affatto sconosciuto a que'bizzarri dipintori.

Conclusione.

Terminerò col raccomandare la lettura di quest'ottimi precetti non meno agli artisti che bramano coltivare l'architettura teatrale divenuta oramai nelle arti-belle un oggetto importantissimo e di lusso universale, che ai giovani pittori i quali

formati alla celebre nostra scuola di scenica prospettiva n' escono, forse prima di averne imparata l' arte a perfezione, per recarsi ad esercitarla ne' Teatri spezialmente d' Italia ove a gara sono chiamati e desiderati.

Tentativi per migliorare le rappresentazioni ed in ispezie il ballo pantomimico.

Alla pubblicazione di questo libro spettante al solo Teatro materiale verranno presto in seguito alcune mie osservazioni e non pochi altri precetti tendenti a correggere od a tentare almeno di migliorare gli spettacoli che in esso si rappresentano, ed in ispezie il ballo pantomimico il quale, sebbene meriti di essere coltivato col maggiore studio per aver esso fra le arti belle il vantaggio di produrre un' egual sensazione in tutti i paesi e in tutte le nazioni, pure va fatalmente scostandosi da quel sublime punto cui il genio di Viganò l'avea innalzato, e che io dubito se altri in avvenire potrà mai trascendere, e che niuno ha certamente raggiunto ai tempi nostri. Mio scopo sarà di ricondurre, seppure è possibile, gli imperiti compositori a quell' aurea semplicità d' argomento sì necessaria all' unità dell' azione ; alle giuste regole della drammatica; a quel chiaro parlar che si vede; a quella musica che non lusinga soltanto l' orecchio, ma che tiene luogo di elo-

quente ed energica parola; a que'gruppi leggiadramente disposti con pittoreschi e variati movimenti, e a quei vaghissimi quadri immaginati e composti da valentissimo pittore; a quelle danze con tanto magistero concertate a seconda del costume d'ogni nazione; a quella imitazione in somma della verità e della natura senza la quale non ci può essere rappresentazione degna di lode, ed a cui si vanno sgraziatamente sostituendo dai tanto più incorriggibili quanto più ignoranti compositori, argomenti romanzeschi, intricatissimi, oscuri; uniformità d'espressione, di forme e di caratteri; passioni espresse col continuo battimento de' piedi e cogli inverisimili movimenti all'unisono degli attori, i cui contorcimenti nella stessa guisa tutti ad un tempo eseguiti li fan parere altrettanti automi; gruppi di braccia e gambe con esatta simmetria alzate su degradati piani senza giusta prospettiva; una musica che nulla dice, se non anco è opposta affatto all'espressione de' gesti; un frastuono di bande militari dissonanti spesso dall'orchestra; danze sempre nostrali in qualunque parte del mondo succeda l'azione; andirivieni di cavalleria e d'infanteria eseguiti pressochè sempre in egual modo,

siccome pur è l'ordinazione delle scene omai ridotta a non dover rappresentare successivamente che piazze per trionfo, gabinetti per segreto intrigo, sala regia per danze, luoghi remoti per congiura ove tutti concorrono; ed infine battaglie navali, vulcani, incendj e nuvole ed Olimpi folgoranti di quel perpetuo fuoco del Bengala che ora mai non giugne nè anche a sorprendere il più ignorante spettatore.

Possano questi miei sforzi diretti unicamente a tentar di migliorare il più gradito intertenimento del pubblico, contribuire in qualche modo a renderlo più piacevole, istruttivo, perfetto.

INTRODUZIONE.

Tali e tante memorie si hanno intorno ai poeti drammatici antichi, e alle variazioni e ai miglioramenti che di mano in mano si sono andati facendo nelle teatrali rappresentazioni, che non si durerebbe grave fatica a trarne insieme un corso di storia continuata e regolare; ma non così va la cosa per chi intendesse fare altrettanto intorno alla materiale costruttura dei luoghi o teatri ove davansi le rappresentazioni stesse. Perciocchè in quanto ai primi basta consultare gli scrittori letterarj, perchè si abbia di che appagare il desiderio e il gusto degli amatori intelligenti e discreti; ma in quanto ai teatri e alla loro forma o nulla o ben poco e sol di passaggio e per incidenza si troverà discorso in proposito. Nè gran partito è facile trarne dai periti nell' arte, essendochè tanti non han

lasciato che il nome e la memoria dei teatri sul loro disegno innalzati, ed altri che pure ne han trattato scrivendo, non han fatto che dettar regole, e indicarne or questo or quello in particolare senza estendersi a parlar seguentemente di tutti quei ch' eran più notabili ai loro tempi (1). Più spediente a chi ama aver notizie dei progressi fatti nell' arte di edificar teatri vorrebb'essere la *Storia Critica dei Teatri antichi e moderni* dell' erudito signor Pietro Napoli-Signorelli; ma oltre che bisognerebbe scorrere undici tomi per averne una serie, essa pecca di omissione di alcuni teatri, ed è totalmente mancante di tavole che più che le parole ajutano l' intelletto e la mente a concepire il vero costrutto dei teatri medesimi. A supplire in parte a tali mancanze riuscirebbe certo, per non parlar di altre opere, opportuno l'*Essai sur l' Architecture Théatrale etc.* di M. Patte, siccome pure l'*Architectonografie des Théatres de Paris etc.* di Alexis Donet; ma non ci è stato finora, a quanto si sa, chi abbia impreso la fatica di riunire notizie sì disperse in varj autori e di ridurle in un corpo solo, o per dirla con frase moderna, di comporne un repertorio comodo per la scienza e la pratica dell'architetto.

Un simil vacuo intorno a luoghi dove

(1) V. Vitruvio, *Architettura.* Galluccio, *della Tragedia e Commedia.* Calliachio, *de' Giuochi Scenici.* Mazzocchi, *dell' Anfiteatro e Teatro Campano.* Bulengero, *del Teatro.* Dizionario del Pitisco. Quadrio, Tom. VI. Cavalier Fontana, *dell' Anfiteatro Flavio.* Boindin, *Dissertaz.* inserita nel Tom. I. *delle Memorie dell' Accad. delle Inscriz. e Belle Lett. di Parigi.*

oggimai conviene il fiore delle più colte società per trovarvi un ricreamento onesto dalle tediose cure giornaliere, ci è parso che non meritasse di andare in tutto negletto, e ci ha suggerito il pensiero di compirlo col dare brevi cenni storici dei teatri dalla loro origine fino allo stato presente.

Essendo poi che il presente lavoro è diretto eziandio a ricercare quale tra le varie possa essere la forma e la figura più confacente da darsi a un teatro, si è stimato opportuno di ammettere in un sol corpo e il *Saggio su l'Architettura teatrale* del celeberrimo M. Patte, e le giudiziose e sensatissime *Osservazioni* del chiariss. Architetto e Pittore scenico signor Paolo Landriani, dai quali appositamente venne esaminato questo punto importante. Un complesso di siffatte parti, accompagnato dalle tavole relative, fa sperare che abbia ad essere accolto dal Pubblico come un'Opera unica nel suo genere.

STORIA

DEI PRINCIPALI TEATRI

SÌ ANTICHI CHE MODERNI.

Parrà forse cosa strana e certo nuova a taluni, e pure non lascia di esser vera, che in tanti paesi tutte le prime rappresentazioni furono sacre. L'asserzione è dell'eruditissimo Muratori nelle sue *Dissertazioni*, seguito poi dal signor Napoli-Signorelli, e vien dedotta da quanto apparisce di più certo nella storia: questi ragiona la cosa presso a poco ne' termini seguenti. Cresciuti gli uomini in grande famiglie, e queste collegatesi in civil società cospirarono a sostenersi reciprocamente nei primarj bisogni: richiedendo ciò applicazione e fatica, sentirono mancar la lena e le forze corporali, e per rimetterle trovarono utile il riposo e qualche passatempo. Nei passatempi si sveglia lo spirito ingenito nell' uomo di imitare o i suoi pari, o chi crede superiore a se stesso, conforme deve avere imparato dal culto religioso. Giacchè, prosegue a ragionare, appena si nomina società umana, che tosto soccorre alla mente l'idea d' una religione, e appena si nomina istoria degli uomini, che prima d'ogni altra cosa si sente parlare di oracoli divini, di poesie allusive a Numi, di ditirambiche sacre ad Apollo e a Bacco, di versi Sa-

liari del Lazio, di colonne Egiziane, portanti scolpite in versi le memorie dei trapassati, di inni al Sole de' Peruviani, di canzoni alle guerriere Divinità dei Germani, delle poesie Runiche degli Scandinavi, dei canti originali dei Bardi Celti e Scozzesi, e via discorrendo. Imbevuti così gli uomini delle idee religiose le avran naturalmente imitate e trasportate anche nei loro passatempi. Qualsivoglia fosse il luogo, ove ciò veniva eseguito, esso era un teatro. Quindi non solo eran sacre le rappresentazioni, ma sacri erano altresì i teatri.

Meno sacre, o sia meno direttamente si trattarono le cose di religione nelle sceniche rappresentazioni, quando più colte divennero le società; perciocchè meglio si vide col divertimento non ben convenire le delicate materie deliziose. Allora altra fu la sede della religione, ed altra quella del divertimento; e i poeti, rispettando la prima, si attennero per le drammatiche loro rappresentazioni alle più memorabili vicende, alle più grandi azioni degli eroi, ai vizj, alle passioni, ai delitti, alle stravaganze, alle prepotenze ed alle ingiustizie degli uomini onde tentarne la correzione. E da questo momento cessarono d'esser sacri anche i teatri.

Essendo inutile al nostro intento il cercare qual fosse la struttura di questi teatri sacri, che forse erano tempj, o piazze, o boschetti, o campi, o chi sa altro, giacchè mancando la scorta della storia non si giocherebbe che a indovinare, con miglior consiglio ci daremo a cercare quali fossero i primi teatri tanto sacri quanto civili o profani. Si accerta

su l'autorità di una storia nazionale che prima che altrove da tempo immemorabile si dessero spettacoli scenici nel vastissimo impero della Cina (1), e che per una serie continuata di secoli non siasi fino ad ora cessato di considerare la commedia qual rito antico del patrio culto. In particolare si adduce che in quella parte della città di Bantam nell'isola di Giava, ove abitano i Cinesi, non si fa mai sacrifizio sia nelle calamità sia nelle pubbliche allegrezze, il qual non sia accompagnato da un dramma, perchè così prescrive un' inveterata consuetudine religiosa; e questi drammi nel Tunkin sono rappresentati nei tempj medesimi dedicati agl'idoli. Ma fuori dei tempj non aveano i Cinesi altri teatri? Pare che no; e forse teatri pubblici e stabili non hanno nè pure al presente, dicendosi nelle relazioni, che le rappresentazioni formano una parte indispensabile di ogni festa e convito scambievole de' Mandarini, e che i commedianti Cinesi portano con se i loro teatri, e detto fatto li piantano ne' cortili e nelle piazze. Nè perchè portatili hassi a credere che quei teatri somiglino a baracche male all'ordine e senz' arte congegnati, avendo a servire pei Cinesi medesimi, abbastanza noti per l'ingegno loro bizzarro, e pel loro amore alla varietà e per certa eleganza e magnificenza; e molto meno vuolsi credere che decorosi non fossero e non bene adatti quei che piantavansi per

(1) V. *Storia naturale civile e politica del Tunkin pubblicata in Parigi nel* 1778 *dall'Abate Richard e Tom. XXXIV.*, 1779, *dai Giornalisti Pisani.*

inchiesta dei Mandarini, personaggi i più colti della nazione, e i più rispettati dopo il Monarca.

Pare che anche a questi ultimi tempi non abbia la Cina alcun teatro stabile; perciocchè nel suo *Viaggio* si racconta da Staunton, che il Vice-Re di Pe-Ciee-Lee per onorare l'ambasciatore Lord Macartney diede a posta una rappresentazione drammatica, per la quale fece a Tieu-Sing costruire un teatro momentaneo dipinto, secondo l'arte particolare dei Cinesi, a varj colori allegri e brillantissimi, i quali producevano effetti estremamente contrarj pel contrasto degli uni cogli altri. Quel teatro era quale viene riportato nella Tavola 1 che qui s'inserisce (1).

Alla stessa guisa che nella Cina si sa dire, che di casa in casa girarono e girano tuttavia nel Giapone alcune comiche compagnie formate la maggior parte di donne schiave e stipendiate da un capo; ma nulla di positivo si accenna intorno alla qualità o figura e stabilità di quei teatri. Non è però fuor del verisimile, che stabil fosse quello nel regno di Firando appartenente al Giapone, poichè si conta che più d'una volta fu veduto comparirvi il Re colla real famiglia e coi ministri politici e militari, e darvi rappresentazioni nelle quali tutti gl'interlocutori erano in carattere: il Re figurava da Re, e i suoi

(1) Più estesamente leggesi descritta la detta rappresentazione nell'opera il *Costume Antico e Moderno di tutti i Popoli* Vol. I. dell'Asia pag. 268 e seg.

Quel teatro venne rappresentato in una Tavola del *Viaggio* del suddetto Lord e qui noi pure lo riportiamo nella Tavola 1 affine di darne qualche idea.

figliuoli o nipoti figuravano da Principi, da confidenti, e da Generali i ministri e i capitani, e i servi da servi. Chi vorrà credere con tanta facilità, che soffrissero di continuare le loro rappresentazioni in teatri fatti per il momento ed erranti al pari di quelli dei comici venali i personaggi primarj dell'Impero, e che non anzi tenessero o vicino o dentro il loro palazzo qualche luogo capace e pel palco scenico e per una sala o altro gran vaso da capirvi gli spettatori?

Prima di ritornare in Europa e di essere costretti ad interrompere la serie dei teatri Europei, si dia una breve occhiata all'America per vedere se colà pure si trovan memorie o reliquie di teatri. All' epoca della scoperta di quella vastissima contrada si riferisce che due sole nazioni, la Messicana e la Peruviana erano uscite dallo stato selvaggio. Per tacere di quelle di necessità, il Messico fioriva per molte arti di lusso, ma per quella che riguarda la drammatica pare non fosse gran che inoltrata, non essendovisi trovato altro che certe danze chiamate *mitotes*, nelle quali i nobili e i plebei si travestivano, e divisi in cori saltavano, cantavan versi, gestivano e beveano; e ciò non si spiega dove succedesse: nè più chiara spiegazione si ha in quanto ai luoghi ove davano le loro drammatiche rappresentazioni i Tlascalesi che alla danza univano la poesia.

Più che le due or nominate nazioni era nella coltura progredita la Peruviana; e ne mostrava segnatamente bei testimonj nel miglioramento di molte arti, nelle cognizioni di varie scienze, nella sua legislazione ottima

a ispirare e a mantenere la sana morale, e ne' suoi tanti *Harevec*, ossia poeti o inventori, e propriamente autori di drammi, dei quali in uno conservato dall' Inca Garcilasso ravvisansi le meteore bellamente personificate e arricchite d' immagini giuste e vivaci (1), cosicché lo storico dei teatri prorompe: Qual maraviglia adunque che avesse spettacoli teatrali? E noi faremo eco soggiungendo. E qual maraviglia che vi fosser teatri? Ma cerca quali erano, nessuno ti appaga questa curiosità: nè altra miglior notizia si sente che questa: il luogo, il tempo e gli spettacoli esigevano decenza e gravità, e gli *Amanti* (2) si conservarono questo lodevole carattere senza contaminare con oscenità il divertimento.

Lo storico dei teatri continua a darci notizie degli attori Peruviani dicendo che erano i personaggi più rispettati e i più autorevoli della nazione, e scrive che nella tragedia della morte dell' ultimo Inca Atabalipa l' uditorio era solito prorompere in un dirotto pianto. Ei vuole inoltre che si trovino traccie antiche di sceniche rappresentazioni in un'isoletta del sud chiamata Ulietea; ma niente assicura intorno alla costruzione dei teatri, e chiude il discorso coll'indicare che in Lima capitale del Perù, edificata nel 1535, si vede un teatro lodato

(1) Chi ama verificare la cosa consulti l' opera poc'anzi citata nella parte dell'America.

(2) Per *Amanti* s'intendono certi filosofi che inventarono e coltivarono le favole drammatiche; e queste eran divise in due generi, cioè eroiche, e avean per argomento pubbliche imprese, vittorie, trionfi; e comiche che abbracciavano fatti domestici o pastorali.

per la grandezza e magnificenza delle decorazioni, costruito per recitarvi le commedie Castigliane, i cui attori son tutti nazionali. Dopo il discorso dei teatri dell'Asia e dell'America antichi era naturale l'aspettarsi qualche egual cenno su quelli dell'Africa: vana è l'aspettazione, sono essi stati pienamente dimenticati. E forse che non ve ne siano mai stati? Tutto al contrario, e mal forse non s'apporrebbe chi volesse affermare, che l'Africa più teatri avesse ai tempi antichi di quel che possa averne al presente. Per tacere dei teatri che possono avervi eretti i Romani dopo che stesero le loro conquiste in quella calda regione, chi si persuaderà che mancasse di teatri la nazione Egiziana da tempi remotissimi incivilita, e capace nell'arte architettonica di creare quelle maraviglie, che sono tuttavia lo stupore dei più abili meccanici moderni? che mancasse di teatri la città da Alessandro fondata tre secoli circa innanzi all'Era Cristiana, e stata per secoli la sede degl'illuminati Tolomei? che mancasse di teatri l'antichissima Tebe di Egitto, detta per antonomasia la città di cento porte? E dietro queste città vengono tante altre nell'Africa che aveano teatri, riportando i viaggiatori, che in quegli Stati realmente s'incontrano pressochè ad ogni passo avanzi di città distrutte, di anfiteatri, o più probabilmente di teatri, e di pubblici edificj antichi assai ben conservati. Ma sorpassando anche queste, la nuova città, che fu veduta sorgere per opera di Didone, non meritava certo una totale dimenticanza. Ha da essere favoloso Virgilio quanto vuole col-

l' immischiarvi la presenza di Enea, ma nel punto della fondazione di Cartagine bisognerebbe essere temerario a negargli credenza. Ora egli a lettere spiegate racconta che in detta città si lavorava a gettar fondamenti profondi pei teatri: *hic alta theatris fundamenta locant*: e a cavare smisurate colonne dalle rupi, con che aveansi poscia a decorarne le scene: *immanesque columnas Rupibus excidunt, scenis decora alta futuris* (1). Dalle quali cose risulta se non falla la data, che mette Cartagine fondata circa settanta due anni prima di Roma, che l'Africa verrebbe a togliere alla Grecia la palma della precedenza nella costruzione di teatri stabili e marmorei.

Fatti così per opportuna erudizione consapevoli gli artisti del gusto variato che dovea dominare nei teatri antichi presso le nazioni straniere, avran campo d'impinguarsi l' immaginazione e di calcolare mercè del loro discernimento, se e con quali limiti mai giovasse l' applicare quel gusto al teatro Europeo (2), del quale si prende ora a parlare. E subito si affacciano gli Etruschi, dai quali si crede che a Roma fosser chiamati i primi comici, appellati *Istrioni* dall' Etrusca voce *Ister*. La notizia è appoggiata dall' illustre Tiraboschi all' autorità di Tacito e più a quella

(1) *Virgil. Eneid.* Lib. I.

(2) Intorno al gusto della maniera di fabbricare delle due accennate nazioni potrebber con loro vantaggio gli artisti consultare la grand' opera del *Costume Antico e Moderno di tutti i Popoli ec.* del Dottore Giulio Ferrario, nella parte che parla dell'*Architettura.*

di Livio, anzi egli aggiunge, che agl'*Istrioni* succederon non molto dopo le favole Atellane, riguardate come il primo abbozzo dei drammatici componimenti d' invenzione degli Osci, popolo d' Etruria; e che in Fescennia pur nell' Etruria cominciarono ad usarsi gli epitalamj, detti perciò versi *Fescennini*, ond' erano ivi accompagnate le pompe nuziali (1). Tuttochè il vedervi comici e drammatici componimenti indichi implicitamente una specie di teatri, nondimeno più chiara luce sembraci apportare Livio alla cosa là dove scrive (2): che un Re o Lucumone Etrusco per certo dispetto sul più buono di uno spettacolo ne ritirò gli artefici, dei quali una gran parte eran suoi servi o schiavi: *Artifices....... ex medio ludicro abduxit*: e qui trattasi propriamente di spettacolo rappresentato in un determinato luogo, ove raccoglievasi la moltitudine. E fossero, o non ancora gli Etru-

(1) *Storia della Letterat. Italiana*. P. I. parag. 35. Nelle antichissime favole, dette *Atellane* da Atella città dalla Campania ov' ebbero origine, s'introducevano attori mascherati buffonescamente, i quali con sali ed arguzie pungenti divertivano gli astanti. Vuolsi che abbiano esse preceduto le satire o commedie satiriche dei Greci. Dei versi Fescennini si portano due opinioni: la prima tiene che fossero versi inventati da quei di Fescennia città Etrusca, e imbrattati di ogni genere di oscenità e laidezze: e l'altra vorrebbe crederli derivati da *fascinum*, perchè i detti versi in occasioni di nozze si cantavano, onde allontanarne il fascino o sinistro augurio di sterilità o di prole mentecatta o infermiccia. In qualunque modo si prenda la cosa, a' nostri tempi non sarebbero più tollerati.

(2) Tito Livio *I. Decad.* Lib. V.

schi soggettati ai Romani, si sa per testimonianza di Varrone, che essi in tempi a lui di gran lunga anteriori contavano singolarmente un Volunio scrittor di tragedie (1), il che induce naturalmente a credere, che vi avessero luoghi o teatri ove rappresentarle. Quali poi fossero i loro teatri è inutile il cercarlo, dacchè gli autori ripetono ad una voce non rimaner più traccie delle storie scritte dai nativi.

Alquanto più sul sodo si pone il piede in materia di teatri, allorchè entrasi nella Grecia, poichè alla non sempre felice congettura sottentra il lume della storia. Infatti riporta essa, che dandosi in origine le azioni drammatiche in tabernacoli, o tende di tela, o di pelli, venivano in parte circondate e coperte di frondi o di grossi rami d' alberi per difendere dalle pioggie gli attori, e a più vero dire, per ombreggiarli dal sole, e in grazia di questo venne il nome di scene *sxias*, greco vocabolo corrispondente all' italiano *ombre*. Per la qual cosa aggiunge lo storico dei Teatri: « I noti carri di Tespi menati d' uno in altro luogo dovettero essere una specie di tenda portatile, che prontamente si rassettava alle occorrenze ad imitazione del primo semplice apparato campestre ». E finora il nome di teatro non si sente.

Si ha pur dalla storia, che, dalla campagna passato nella città di Atene, lo spettacolo tragico a' tempi di Frinico, e dismesso l' uso de' carri Tespiani, nelle grandi piazze

(1) M. Varro, Lib. IV. *de ling. Lat.*

si alzavano all' uopo dei tavolati con scene formate di alberi. Ma essendo poi avvenuto o per caso o per trascuratezza che simili tavolati o cedessero al peso, o rovinassero con danno forse e degli spettatori e degli attori (come s' accerta che avvenisse in tempo del tragico Pratina), si andò al riparo degli inconvenienti costruendo edificj più solidi. Il merito d'avere inventato il primo teatro è dovuto ad Agatarco architetto, e ad Eschilo poeta tragico, i quali d'accordo cooperarono far sì, che esso riuscisse adatto e sicuro per qualunque rappresentazione, e al tempo stesso magnifico e decoroso. Guardando a ciò non affatto troverassi corrispondere al vocabolo greco *Theatron* il latino *Visorium*, come piacque tradurlo a Cassiodoro (1). Perciocchè i Greci col nome teatro intendevano e l'edificio e quanto vi entra di necessario e di accessorio: così la intende il signor Donnet affermando essere stato il loro teatro un luogo vasto e magnifico con portici e viali d' alberi, capace di contenere più migliaja di spettatori: e così la intendono i moderni ancora, essendo che nominando teatro credono comprendere altri luoghi al medesimo annessi. Non altro materiale che il legname si adoperava finora nella costruzione dei teatri Greci.

Il primo esempio di teatro in marmo è forse quello architettato da Filone l' anno 330 innanzi l' Era Cristiana, mentre padroneggiava Pericle in Atene. Era chiamato il teatro di Bacco, perchè sorgeva vicino a un

(1) Cassiod. *Variarum Lib. IV. Epist.* 51.

tempio sacro a quel Dio, e puossi a ragion chiamare il prototipo di tutti i teatri che in appresso edificarono i Greci stessi e poscia i Romani, perchè tutti da esso ne presero la norma. Per fortuna, o sia per cura di Ariobarzane Re di Cappadocia, e di Adriano Imperator di Roma, essendo quel teatro stato racconcio e riparato sul primiero disegno, e durandone tuttavia insigni reliquie, ha lasciato adito agli intelligenti di averne contezza. Intorno a che giova riferir quanto appunto scriveva il signor Donnet. Giusta le misure nostre precise il teatro di Bacco aveva di diametro duecento quattro piedi, e quarant' otto di altezza, e dando a ciascuno degli spettatori una curva di diciotto pollici veniva a contenerne quattro mila e duecento sui soli scaglioni. Del resto a por mente che in detto teatro tenevansi le adunanze per ratificarvi gli editti, alla qual cosa secondo le leggi richiedevansi non meno di sei mila suffragj convien presumere che tra la platea *conistra* e il portico superiore, chiamato *cercys*, fosse capace di altrettanto numero di persone. Il circuito esterno del teatro era tutto di marmo, e compreso il *cercys*, offriva tre piani con portici. E già siccome che, tranne i soli attori sul proscenio e gli spettatori sotto il *cercys*, che erano al coperto, tutti gli altri rimanevano a cielo scoperto, avevan cura di andarvi provveduti di mantello e di parasole; ma se una repentina perversità di tempo obbligava ad interrompere la rappresentazione, s' affrettavano a ripararsi nei portici esteriori. Mentr' ebbe Filone per una parte avvertenza a ren-

dere armonioso il suo teatro con vasi sonori di rame, fatti a campana, non dimenticò dall' altra ciò che riguardar poteva la conservazione della salute. Da profondo artista qual era vide che l'agitazione straordinaria cagionata dalla gioja poteva influire ad alterare gli umori, quindi colla disposizione del fabbricato, e colla giudiziosa distribuzione delle finestre e degl'intercolunnj procurò d' introdurvi una ventilazione salubre e un passaggio ben temperato dei raggi del sole, prevalendosi soprattutto del vento d'occidente, per aver questo vento un'azione particolare su l' udito, e per la sua proprietà di far udire i suoni più da lungi e più distintamente all' orecchio; ma perchè tal vento è pregno di vapori, con ottima invenzione concertò le finestre ed i portici in modo che l' intemperie dell'ouest non avesse a produrre infreddature e flussioni (1). Con pochi altri cenni su l' ordine o stile dei portici soprannominati e su la simetria salubre tra gl' intercolonnj e le finestre non avrebbe egli questo scrittore più appieno contentato il desiderio degli artisti?

Più che col già detto verrà a concepirsi qual fosse il teatro Greco almen nell' interno colla tavola sott' occhio e colle segnate indicazioni. Vedi Tavola 2. Sì la tavola che l'analoga spiegazione sono ricavate dalla grand'Opera indietro accennata (2). La lettera A, dinota i portici del recinto ed i gradini che

(1) V. *Architectonographie etc.* di Alexis Donnet, pag. 137 e segg. *Paris: De l'Imprimerie de P. Didot l'aine* 1821.

(2) Vol. I. *Europa* pag. 696.

mettono alle porte: B, il terzo ordine dei portici: C, la scena propriamente detta, ossia una delle parti principali, dove non avevan luogo che gli attori: D, il luogo destinato alla sinfonia, detto proscenio perchè posto innanzi alla scena di cui formava quasi il vestibolo, alzandosi dall'orchestra ai due lati del timelo: E, l'iposcenio luogo sotto o ai piedi della scena: F, timelo, che trae il suo nome dall'esser costrutto a foggia d'altare, sorgeva tra la scena e l'orchestra appoggiandosi lungo l'iposcenio, era di forma quadrata, di cinque piedi più elevato dell'orchestra e meno alto del proscenio cinque piedi, e serviva pei cori che su di esso eseguivano i canti e i movimenti loro: G, indica il parascenio o sia luogo dietro alla scena riservato agli attori per vestirsi, e per riporvi le macchine e le decorazioni: H, l'orchestra, nome derivato dal verbo *orcheomai*, saltare, tripudiare, fatta pei mimi, ballerini e altri attori subalterni, che rappresentavano negl'intermedj del dramma e alla fine dello spettacolo: I, segna gli scaglioni o gradinate dove stavano gli spettatori, il qual luogo solo meriterebbe a rigore il nome di teatro; ma che ormai è preso a significare tutte insieme le parti annesse ed attigue: K, infine mostra le macchine triangolari girevoli, ciascuna delle quali aveva tre specie di decorazioni, le quali si cambiavano al cambiarsi del soggetto dell'azione. Se l'azione era tragica figuravano colonne, frontespizj, statue ed altre cose regie; se comica, figuravano edificj privati con logge e finestre fatte secondo le case ordinarie; se satirica, ri-

traevano alberi, spelonche, monti e simili cose montuose o boscherecce proprie della campagna. Nella stessa Tavola mirasi effigiata la scena propriamente detta, quale sta nei disegni del Galiani.

La detta scena era divisa in tre parti: la prima e la più considerabile consisteva nella facciata di una grandiosa fabbrica in marmo, a due e anche a tre ordini di colonne, adorna di statue, di vasi, di bassi-rilievi e di altri abbellimenti (1). Tale facciata occupava tutto il fondo dall'una all'altra parte della scena o del palco scenico, nei lati veniva alquanto innanzi formando quasi due picciole ali, e aveva tre porte: quella di mezzo e la più grande dicevasi porta regia, perchè rappresentava la porta di una reggia o magnifico palazzo, figurando che per quella entrassero i padroni: le meno grandi nei due lati ser-

(1) Quantunque di tutti gli scrittori del teatro Greco sia questa l'opinione, pure stando al carattere delle fabbriche de'Greci non pare credibile che la scena stabile dovendo figurare la facciata di un palazzo, fosse a due e tre ordini di colonne, quando sappiamo che le loro fabbriche non avevano che un sol piano, distinto da un sol ordine architettonico. Convien dire che una tal decorazione fosse tutta propria della scena: che se poi realmente rappresentava una grandiosa fabbrica a guisa di un palagio con tre porte di fronte, allora converrebbe accordare a'Greci le case a più piani. Si fanno le tre porte arcuate, fiancheggiate da colonne a più ordini, così parrebbe da ciò che anche i Greci dovessero frapporre gli archi fra colonna e colonna come fecero i Romani, quando vedevano che la larghezza di un intercolunnio non poteva bastare a quel maggiore spazio che tante volte avranno avuto di bisogno per un più largo passaggio.

vivano per gli ospiti e forestieri che si accoglievano dai Greci e mettevansi d'alloggio nelle due case laterali. Fra le estremità della scena e le cantonate del proscenio, dette *versurae* da Vitruvio, erano a destra e a sinistra due vacui o passaggi paralelli formanti due strade, l'una per gli attori che parevano arrivare dal foro, l'altra per quelli che mostravan venire dalla campagna. La seconda parte della scena era detta *logheion* dai Greci e *pulpitum* dai Latini, perchè ivi parlavano o declamavano gli attori, e comprendeva tutto lo spazio che resta dalla scena fino al proscenio. Il parascenio già nominato era la terza parte, direbbesi, del palco scenico.

Si miravano in Atene altri teatri o *Odeon*, l'uno presso il tempio di Teseo era detto il teatro di Regilla, assai ristretto, ma superbamente coperto, e i cui legnami erano tutti di cedro; e l'altro era l'*Odeon* innalzato da Pericle del quale si hanno alcune particolarità degne di attenzione. La Greca parola *Odeon* che esprimerebbe a rigore luogo di canto, fu adoperata ad esprimere un dato luogo per esservi declamati dagli autori drammatici i lor poemi prima di essere esposti sulla scena, e giusta il parer di Vitruvio, anche per darvi certami di musica. Questo edificio, o teatro, se così piace nomarlo, presentava nel suo piano un'ellisse del diametro di cento quarantotto piedi, cinta per una metà da un muro, e per l'altra da un colonnato d'ordine dorico. Al pari di altri teatri d'allora non era coperto; il pensiero di coprirlo venne all'ingegnoso Pericle, il quale, dopo un certo corso di anni,

essendo stati gli Ateniesi vincitori dei Persiani nella battaglia di Salamina, convertì nella copertura di esso gli alberi e le antenne delle navi prese ai nemici. Dal suolo al colmo di questa specie di coperchio si contavano sessantadue piedi, comunque l'altezza del fabbricato non sorpassasse i quarantun piedi; a cento piedi di lunghezza e sessantasei di larghezza si stendeva la platea o sala interna, intorno alla quale a più giri v'aveano i soliti pòsti per sedersi.

Varie altre particolarità di questo *Odeo* si rileveran meglio da chiunque guarderà alla Tavola 3, disegnata egregiamente per la prelodata Opera del *Costume* Come si vede qui è dato adombrato all'alto da grandi tele rosse, perchè si suppone di quel tempo che non era per anco stato ricoperto di legname: la sua costruzione dicesi esser simile a quella del padiglione del Re di Persia. Da una parte ha la figura d'una ellisse con un portico a colonne preteso di ordine dorico, e in questa parte erano scalpellati i sedili sì per gli spettatori, che pei giudici e magistrati; nella parte opposta, chiusa, per quanto credesi, da un fondo ad angolo ottuso, sorge, qual era d'uso anche nei teatri, il timelo, sul quale salivano i musici e i sonatori gareggianti, e nei lati sui gradini o seggi tagliati nel masso stavano i cori. A parere di Suida il nome timelo proviene da *tuo, sacrifico,* quasi dir volesse luogo o altare ove si facevan sacrificj, e il Dio a cui sacrificavasi era Bacco.

Fuori di Atene o tutte o quasi tutte le città Greche ebbero i loro teatri. Pausania ac-

cenna che un vastissimo teatro fu edificato dagli Arcadi in Megalopoli: un altro se ne indicava in Epidauro architettato da Policleto, e si vuole che in vaghezza e in proporzione superasse quanti altri ne vantasse la Grecia: a Delo sussiste tuttora qualche reliquia di un bel teatro di marmo, il cui diametro, compresa la grossezza degli scaglioni, si è trovato essere di duecentocinquanta piedi e la periferia di cinquecento (1). Lo stesso Tournefort fa sapere che in Samo si osserva lo spazio, occupato già da un teatro, e che i marmi ne furono trasportati per edificare la città di Cora; nè omette di mentovare quello di Smirne nell'Asia minore fabbricato in marmo e considerato già per uno de' più magnifici teatri che si vedessero; ed a ragione lo ha chiamato uno de' più magnifici, perciocchè, demolitosi dai Turchi, i materiali di esso bastarono per innalzare un vasto *besestein* o luogo di mercato, e un *caravanserai*, o alloggiamento per le più numerose carovane. Vicin vicino a Bisanzio sorgeva una volta la città di Perinto, poscia chiamata Eraclea, ove l'occhio si fermava a riguardare un teatro di marmo di tal magnificenza, che veniva celebrato per una delle maraviglie del mondo e di fama presso che eguale godevano i teatri di Argo, Tebe, Corinto, Creta, Mitilene, Olimpia nell'Elide, e altre città Greche o colle Greche in relazione. Nota il signor Donnet, che il teatro d'Olimpia stava all'ingresso dell'*Altis*, o bosco sacro, e che poco

(1) V. Tournefort, *Voy. au Lev.* Tom. I. Lett. VI.

differisse da quel di Bacco in Atene, già indicato, e che quel di Mitilene, del quale or son perdute le dimensioni, desse il modello pei teatri in marmo alquanto più tardi ai Romani.

Prima di lasciare la Grecia vuol qui annoverarsi Sparta quale avente anch' essa il suo teatro, malgrado che alcuni scrittori propendano a credere, che ne mancasse. Tutto il perno di tale credenza si aggira intorno a Licurgo, il quale non permise agli Spartani d' intervenire alle sceniche rappresentazioni. Ma si domanda, i cittadini di Sparta non riformarono mai nissuna delle cose stabilite da quel severo legislatore? La storia insegna che ne deviarono pur troppo. Leggesi in Suida che il gramatico Sosibio Spartano compose un trattato sul genere di commedia usato dalla sua nazione: Cornelio Nipote rammenta che in Sparta ogni vedova quanto si voglia nobile compariva prezzolata sulle scene: e nella storia particolare di Sparta fu scritto, che, introdotto in essa sotto Lisandro il corso del danaro, uomini e donne si avvezzarono al lusso e ai piaceri del resto della Grecia. Che più? Plutarco nella vita di Agesilao, e Pausania Greco storico fiorito sotto Adriano lodano la bellezza e la magnificenza del teatro di Sparta; e il detto viaggiatore ne trova additati i vecchi fondamenti presso la tomba dell' antico Pausania, il vincitor dei Persiani a Platea. Ben è vero che questo teatro era fatto propriamente per gli esercizj Ginnici; ma non per tanto vi si davano ancora le rappresentazioni delle ridicole farse de' così detti

Dicelisti nelle feste *Giacintie*, solite celebrarsi in agosto ad onor di Apollo e del garzone Giacinto amato e sgraziatamente ucciso da quel Dio. Dal detto finora risultano due notabili particolarità: l'una che le rappresentazioni Spartane non fossero che burlette o comiche imitazioni, e l'altra che in Sparta figuravano sul palco anche le femmine, cosa non costumata in altre città della Grecia, ove le parti da donna erano sostenute da uomini; e tra gli attori v'avean quelli che solo facevan da donna e quelli che solamente da uomo, ed altri in fine che facevan l'una parte e l'altra, e chiamavansi *Magodi*.

Mettendo piede nella Sicilia tratto tratto su quel suolo, ove han posto piede anche i Greci, s'incontrano reliquie di teatri, e segnatamente di quello di Siracusa, chiamato *massimo* da Cicerone, e da Diodoro Siculo anteposto a quello di Agira sua patria, tenuto esso pure in conto di bellissimo. Leandro Alberti, parlando del teatro Siracusano oltre il dirlo tagliato nel sasso, dichiara di averne veduto dei rottami nel sito che occupavano già Acradina e Tica (1); e il Conte della Torre Cesare Gaetani dà più esatte notizie tanto intorno al sito che alle parti non consumate dal tempo. Sorgeva, egli dice, sopra di un'eminenza, ove la vista scopriva le città di Napoli, Ortigia, l'Acradina bassa, i due porti, i fiumi, i fonti, i laghi e le campagne adjacenti (2). Descriveva una figura semicircolare del diametro di quaranta

(1) *Descrizione della Sicilia.*
(2) *Memorie relative all' antico Teatro di Siracusa.*

canne Siciliane, e a giudicar dagli avanzi si scorge essere stato diviso in tre ripiani intersecati da otto cunei equidistanti. E qui viene a spiegare il signor Donnet che la platea si dilungava cento ventitrè piedi in diametro, e che il teatro intero occupava trecento quarantacinque piedi di terreno in giro, e calcola che le sole gradinate eran capaci di dieci mila e cinquecento persone. Qui non sarà inutile del tutto il notare, che un sì maestoso edificio ha avuto il suo essere da una donna. È stato il su nominato Conte che colle sue indagini si è meritato il vanto di accrescer forse alla storia il nome di un personaggio che altrimenti si sarebbe ignorato; perciocchè esaminando egli il più basso scalino della gradinata di mezzo ebbe a leggere da una faccia tre lettere Greche, ma logore e guaste, e dall'altra rivolta a levante queste altre belle ed intere pur Greche *Basilissas Philistidos*, cioè della Regina Filistide; onde si congettura essere stata in Siracusa dominatrice una Principessa portante tal titolo e nome, e a lei doversi quel teatro. La congettura acquista assai verisimilianza al vedersi parecchie monete di argento e alcune di rame con quella leggenda. Lo stesso nome comparisce con fisonomie or di giovanetta, or matura, or grave d'età, or vecchia e or decrepita in medaglie d'argento arrecate dal Torremuzza (1).

L'antica *Panormus* oggi Palermo vantava un nobile teatro; ma i più singolari dopo

(1) V. *Sicilia numismatica* ediz. fatta dall'Agostino, dal Mayer, dall'Avercampio. Torremuzza, *Medaglie antiche di Sicilia* 1781.

quel di Siracusa son quelli di che abbiam ora a parlare. La città di Tindaro, or forse S. Maria di Tindaro, in gran parte ruinata, o assorbita dal mare, aveva un teatro, che, ad avviso del signor Donnet, formava un semicerchio del diametro di cento otto piedi e sessantasei di altezza: il proscenio veniva ad averne trentanove di estensione: intorno al semicerchio giravano ventiquattro gradinate ad un solo ordine intersecate da due scale, e il tutto terminava in alto col suo colonnato. Più capace e di figura semicircolare, conforme a tanti altri, era il teatro di Segesta, poichè numerava non meno di cento e novantacinque piedi in diametro, e novantadue di spazio per l'orchestra. Le gradinate a un solo ordine in numero di diciassette interrotte inegualmente da due scale non erano sostenute da volte o archi; ma erano tutte cavate fuori dal vivo sasso di una rupe. Più apprezzato per la sua vastità e per la qualità dei materiali impiegati era il teatro di Catania, già Catina. A diminuzione di spese e lavoro vollero gli architetti prevalersi di un sito montuoso, e fabbricato il solo pulpito e podio, ove stavano i magistrati, tutto il resto fu fatto a forza di scarpelli. E sì che non era una mole indifferente; perciocchè dava trentasei gradinate distribuite in tre ripiani, a ciascun dei quali si saliva per quattro scale; le gradinate offrivano posti comodi per otto mila spettatori, non computandone altri due mila e cinquecento che capivano nella platea e nel *cercys* o porticato superiore. Le gradinate lasciavano nel centro un'area libera di novan-

tasei piedi in larghezza, e il tutto dell' edificio aveva un diametro di trecento sessanta piedi. Quel che sorprendeva di più era il *cercys* a colonne di marmo prezioso che offriva uno spazio non minore di cinque cento sessanta piedi; e ad accrescerne la singolarità e la maraviglia contribuiva con bellissimo effetto un largo terrazzo sopra il *cercys* e tutto verdeggiante di alberi. Catania non paga del teatro nutrì desiderio di avere un *Odeon*, o teatro musicale, e lo eresse. Fu scelto per questo pure un poggio eminente e pietroso: il primo ripiano di gradini fu tutto lavorato nella pietra, e il secondo, scrive il signor Donnet, che era appoggiato su muri uniti tra loro per mezzo di quindici vôlte (1); la platea presa alla lunga arrivava a quarantotto piedi, e a cento trentotto il pulpito o palco scenico, e a quarantasette l' altezza.

Fra tutti i teatri antichi eretti dai Greci il più a portata di fornire un'idea meno imperfetta della loro struttura vuol essere quello di Taormina, dal latino *Tauromenium*, perchè uno dei meglio conservati e riputato uno de' più deliziosi per la sua amena situazione. Sul promontorio or detto di S. Andrea, una volta compreso nella città, e in mezzo a due rupi s' inalzava il maestoso edificio di figura semicircolare. Tolta l' irregolarità delle rupi, la quale pregiudicar poteva al disegno proposto, venne il teatro fabbricato in muro di pietre e mattoni, incrostato di marmo. L'aspetto interno presentava tre ripiani, ciascuno di sei

(1) V. opera citata del suddetto pag. 146.

gradinate interrotte da nove scale. Alle gradinate furon dati dodici pollici di altezza e sedici di larghezza, e per economia di luogo anzichè verticali ne furon fatte le facciate anteriori inclinate nel di sotto, in modo che chi stava seduto ritirando indietro i piedi sotto l' aggetto, non recava incomodo a quelli che gli eran seduti d'innanzi. Il terzo ripiano era terminato in alto da una larga fascia, sopra la quale alzandosi il *cercys* formava una doppia galleria coperta, e tra il *cercys* e il terzo ripiano al luogo della fascia si trovavano due altre gallerie cieche le quali si rischiaravan soltanto con lampade. La lunghezza del teatro era in tutto di trecento trenta piedi, e di sessanta l'altezza, nell'interno poi la scena aveva un campo di cento trentadue piedi in larghezza, questa corrispondeva al diametro della platea. Il signor Donnet dopo aver date queste notizie, avverte in appresso che cotale edificio non fu opera di un sol tratto, e che i Romani l' aumentaron di molto. Nè contento di dirlo aumentato dai Romani, sospetta che, allorquando diventarono eglino padroni del paese, l'abbian rifatto, ingrandito e abbellito, per la ragione che nella fabbrica domina generalmente il gusto Romano.

Nella Magna Grecia ancora teatri si osservavano per tutte le città, e tra gli altri di attico stile si conserva principalmente memoria degli antichi di Capua, di Nola, di Pozzuoli, di Minturno, di Pesto, di Pompei, di Ercolano e di Napoli. Venendo qui ovvio il signor Donnet, a risparmio di ulteriori ricerche su ciascheduno in particolare, scuseremo

col breve ragguaglio ch'ei ne porge sul teatro di Ercolano. Premesso che la città di tal nome fu sepolta sotto le bollenti eruzioni del Vesuvio l' anno settantanove dell'era nostra, e che su le ruine di essa or giace la reale villeggiatura di Portici, essendo già di alcuni anni inoltrato il secolo XVIII, per gli scavamenti ordinati dal Principe d' Elbeuf, morto in Francia nel 1763, non furono delle ultime cose a scoprirsi le vestigia di un teatro. E da quel che se ne riporta, non dissimile dagli altri Greci teatri presentava esso ancora un semicircolo (o, secondo il signor Belicard, una semi-ellisse tagliata su la sua lunghezza, qual si vede essere il teatro Olimpico di Vicenza) segnando un diametro di duecento quattro piedi. Come in quel di Taormina la scena formava un rettangolo di settantadue piedi sopra trenta, e questa era decorata di colonne di alabastro. Alla platea o conistra faceva cinta un ripiano di sedici gradinate, alle quali si andava per sette scale, ad esse succedeva un largo pianerottolo, e a questo soprastava un secondo piano alto diciotto piedi, con quattro ordini di gradini che riuscivano superiori alla scena: i rivolgimenti di tai gradini eran divisi in cinque parti per via di piedestalli in marmo di Paro, e dell'egual marmo era il rincalzo del teatro, sul quale grandeggiavano sei cavalli di bronzo. Nicchie e statue rompevano la monotonia del muro; dipinture a fresco, e ornati, a detta del signor Donnet, arabeschi coprivano le pareti delle sale attigue all' edificio: le scale esterne, a differenza di quelle di altri teatri, in mezzo a due muri laterali

nella loro montata secondavano la curva circolare del teatro. Si calcola che fra tutto quel teatro contenesse dieci mila persone. Lo storico dei teatri, oltre i già nominati, altri ne annovera nella Magna Grecia, ed essi sono quelli di Baja, di Alife, di Sessa, di Alba Fucense ne' Marsi, quel di Venosa, secondo l'Antonini, sacro ad Imeneo, e quello di Ansano, oggi Lanciano. E gli stessi eruditi Lancianesi coi patrj loro scrittori alla mano assicurano che era fondato su di un colle non lungi da un tempio di Apollo, e che nel secolo XVI. se ne distinguevano ancora i rottami.

Riducendo le cose finora accennate ad un punto intorno ai teatri Greci, ne risulta che la loro pianta offriva all'occhio d'ordinario una figura rettangolare dalla parte che serviva alla rappresentazione, e circolare da quella dell'uditorio. Il proscenio alto dieci piedi più dell'orchestra stava nella prima porzione in faccia tanto a quei della platea che a que' dei gradini: in fondo nella scena si vedevano tre porte praticabili: le due porte laterali nomavansi *xenodocheion*, o sia ospitali, e per queste venivano i personaggi secondarj; e *basileion* o reggia appellavasi quella di mezzo, e veniva riservata per l'attore principale. Il Donnet, d'accordo fin qui collo storico dei teatri, accresce di più due altre porte alle ali della scena; e intende che dall'una entravano i personaggi che si suppone venissero dal porto o da una strada della città, e dall'altra quelli che venissero dalla campagna (1). A tenore che

(1) Non si comprende, dobbiamo dire, qual relazione di scena dipinta vi fosse nell'interno delle tre porte

variavano i drammi, variavasi eziandio la scena: nella tragica s'affacciava per lo più la porta d'un palazzo, o una parte di esso con statue, colonne e ornati corrispondenti; nella comica erano imitate case di privati, piazze, trivj alberghi, abitazioni umili e basse; nella satirica un antro occupava sempre una metà dell'indietro, e qui è colà campi, rupi, boscaglie, paesetti (1). Le decorazioni richieste dall'uno o

coll'esterna che veniva formata con que' triangoli versatili, dipinti posti nei due fianchi del proscenio, nel modo che si vedono disegnati dal Marchese Galiani. Qual mai legamento potevano fare le cose dipinte esternamente coll'architettura del grandioso proscenio? E se si volesse supporre che con qualche telone dipinto tutta si coprisse la fronte del proscenio, oltre la difficoltà di metterlo in opera in tanta larghezza ed altezza, le tre porte rimanevano coperte, e se forate nella tela per lasciare quel passaggio agli attori che viene descritto, come poi combinare il luogo da dove venivano? Pare adunque verisimile che la dipintura di que' triangoli versatili, non servisse che per indicare dei segnali di convenzione, secondo il carattere delle rappresentazioni; cioè delle colonne e simili per quelle di serio carattere; delle case civili o altro presso che eguale per le cose di meno carattere; delle piante, capanne, o sassi per le pastorali. Nell' interno delle tre porte pare che dovesse vedersi una scena del tutto diversa da quella esterna, se que' personaggi che sortivano, dovevano figurare di venire da un luogo che non poteva o non conveniva che fosse simile.

(1) Qui vedesi che la maggior parte degli espositori dei teatri Greci non si spiegano chiaro. Perchè, diremo: o ritengono la posizione dei triangoli versatili nei fianchi del proscenio, e con questi non potevano farsi quei cambiamenti di scena descritti; o vogliono che la scena dei cambiamenti fosse nell'interno delle tre porte, e allora si viene a distruggere l'idea della destinazione delle tre porte istesse, quando pel cambiamento si vedesse fi-

dall' altro genere comparivano al bisogno coll'ajuto di macchine, le quali, secondo Servio, cangiavano l'aspetto della scena, o col volgere in un istante i tavolati, o col ritirarli e sostituirne altri con altre dipinture.

Qui voglionsi notare alcune cose non inutili affatto al soggetto. A proposito delle decorazioni avverte il signor Donnet, che mentre esse aveano a prepararsi e a cangiarsi, si tirava una gran tela o cortina da un' ala all' altra della scena, onde impedirne la vista agli spettatori. Questa gran tela poi, o sipario, che si voglia chiamare dal latino *supparum*, non si calava dall'alto al basso, conforme si usa nei nostri, ma tutt' al contrario si tirava in su dal piano del palco o del proscenio; e da ciò suol ripetersi il tanto invalso grido nei teatri *abbasso*, quando l'uditorio mostrasi impaziente di aspettare. Superiormente alla scena trovavasi la macchina versatile, d'onde Giove scagliava all'uopo i fulmini, e nomavasi *Keraunoscopeion*, nè vi mancavano altre macchine, oggi dette nuvole dal volgo, mercè delle quali le Divinità discendevano sulla scena, o la traversavano sollevate a mezz'aria, o eran sostenuti gli attori che avevano a far qualche volo. Altra cosa da notarsi occorre, ed è, che dietro della scena, o nel postscenio, ponevasi

gurato un luogo o una casa, che non avesse più che fare col genere della rappresentazione, o coll' ordine stabile della scena.

La scena dei primi teatri è sempre stata e sarà sempre la parte più oscura da intendersi fintanto che non ristringeremo le nostre idee a pure cose in arte ancora immature, che allora avranno fatto strepito per novità, come lo fa ora il fuoco del Bengala.

il *bronteion*, ossia otri pieni di ciottoli, i quali agitati e scossi imitavano lo strepito dei tuoni: oltre ciò vi si teneva la guardaroba del coro, nomata anche *coragio*, ove serbavansi i capi necessarj pel dramma da rappresentarsi, e i vestimenti di che in stanze contigue doveano abbigliarsi gl'interlocutori. In quanto al proscenio, nel mezzo di esso era, ma alquanto più basso, il pulpito, o *logheion*, così nominato, perchè di là si sentivan confabulare gl'istrioni; e più basso, rasente il pulpito, si allargava l'orchestra, nome, giusta il già detto, derivato da saltare perchè era destinata ai balli e ai movimenti del coro: nell'orchestra medesima vedevasi pure il *Timelo*, specie di ara, ovvero tribuna, simile per avventura alle cantorie moderne, dove stavano i musici e sonatori. Il signor Milizia pensa che, ritenuto il nome di orchestra dai Romani, non serviva più essa per i balli, ma per i sedili dei senatori e dei magistrati più cospicui, e quindi orchestra e *conistra* vengono per lui ad essere una medesima cosa, nel che non conviene il signor Donnet, il quale opina invece, che l'orchestra era cinque piedi più alta della *conistra*, e che mal a proposito fu confusa questa con quella, almeno per quanto spetta al teatro Greco. Facendo altre particolarità dei teatri Greci il principale argomento del *Saggio annesso su l'architettura teatrale*, lascierem qui il parlare di essi, per farci a vedere i teatri antichi de' Romani.

Certo contro l'autorità di Livio, di Vellejo e di Valerio Massimo ha scritto l'autore da noi più volte addotto, che i Romani aves-

sero nei primi sei secoli non altri teatri che di legno, mentre non ne avevano alcuno, e comunque si dessero in Roma spettacoli di gladiatori, pur si davano da prima innanzi ai sepolcri, e poscia ordinariamente o nel foro o nelle piazze, come sito più ampio e più adatto per distribuirvi gli spettatori; ed essendo massime le piazze a porticali, si aveva la mira di tenere gl'intercolunnj più spaziosi, onde meno ingombrassero la vista. I detti gladiatorj combattimenti continuarono ad essere gli spettacoli prediletti dai Romani fino al terminare del quinto secolo, riferendo Plinio (1) che il primo spettacolo d'animali loro dato, fu quando l'anno di Roma 502 vennero introdotti nel circo gli elefanti presi a' Cartaginesi con la vittoria di Lucio Metello in Sicilia (2). Tanto si deduce dall'eruditissimo illustratore della Verona, il qual seguita a dare altre notizie di Spettacoli Circensi e di combattimenti di fiere e di atleti dati in Roma, già di molto inoltrato il secolo sesto dalla sua fondazione, senza che mai si trovi menzione di teatri: non cerchi adunque l'artista di sapere se Roma avesse prima di tal epoca teatri propriamente detti, nè men di legnami, perchè li cercherebbe indarno.

Tardi adunque, conforme scrivono i succitati antichi storici ed altri, tardi aspettò Roma ad aver veri teatri, ed appena ne prese gusto che a dirittura ne ebbe di sì magnifici e

(1) Lib. VIII. cap. 6.

(2) *Verona Illustrata* Vol. V. *Edizione dei Classici Italiani*, 1828.

sontuosi che si terrebbero per favole se, e i rimasti avanzi, e gli scrittori o contemporanei o vicini non ne facessero autentica certezza. Ed ecco quel che di certo sull'epoca dei veri teatri in Roma leggesi registrato in Valerio Massimo (1). I teatri furono incominciati da Messala e Cassio censori (l'anno 599). ma per altro coll'autorità di Scipione Nasica si venne al beneplacito di far vendere all'asta l'apparato, o il materiale della loro opera; e ancora per un senatoconsulto fu prescritto che nè in città, nè per un miglio fuori si ponessero sedili, nè sedendo si assistesse agli spettacoli; affinché, cioè col sollievo dell'animo andasse unita la maschile vigòria di star ritto in piedi, e dessa fosse il distintivo proprio della naziòn Romana. La severità di Nasica e del senato bisogna dire che non guari dopo fosse costretta a rilasciare non poco; poichè nell'entrante settimo secolo Lucio Mummio diede pel primo l'esempio di un teatro di legno sì, ma splendidissimo, e ricco delle spoglie del teatro di Corinto, le quali insiem con altre avean servito ad ornare il trionfo da lui celebrato per la vittoria Acaica.

Rotto il primo argine, non ci fu magnificenza che non si permettessero i Romani nei teatri. Troppo, perchè qui non se ne dia quel tanto che si raccoglie dalla storia, è celebre il teatro eretto da Emilio Scauro in occasione che fu creato Edile. Pòteva quel teatro contenere ottantamila persone, e la scena era ornata, al dire del signor Donnet (2), di

(1) Lib. II. cap. 4.
(2) Qualunque sia la fonte (così l'egregio signor

trecento colonne, al dire del signor Napoli Signorelli, di trecento sessanta, e di trecento sessantotto, a sentenza del signor Milizia; ed

Paolo Landriani) d'onde e il Donnet, e il Signorelli ed il più spiritoso che acuto Milizia trassero la descrizione del teatro di Scauro, convien dire che tutti questi scrittori non abbian fatta alcuna riflessione sopra la realtà della cosa; cioè se una tale descrizione debba tenersi per una vera storia piuttosto che per un favoloso racconto. Il primo dei tre accennati scrittori dice che la scena era ornata di 300 colonne, il secondo di 360, ed il terzo di 368, divise in tre ordini, uno sopra dell'altro. Le prime colonne erano di marmo di 38 piedi di altezza i quali equivalgono a qualche cosa di più di 20 braccia nostre, e due piedi per lo meno ne avranno avuto di diametro. Le seconde di cristallo saranno o dovevano essere di grandezza in degradazione alle prime, e minori ancora quelle del terz'ordine, di legno dorate: costruzione e mistura di materiale sì disparate indurrebbero qualunque sensato architteto ad annoverar il detto racconto fra le favole. Ma concedasi pur anche che una si strana costruzione possa essere ammessa fra le cose possibili, e che la scena avesse un numero sì grande di colonne: come poi ripartire le prime in tanti intercolunnj, oltre le tre grandi aperture della scena, per formare l'intero apparato della scena stessa con colonne di una tale misura? E non sarebbe divenuto in allora il palco scenico una delle più vaste piazze? E se il proscenio aveva una simile larghezza, qual poi doveva essere quella di tutto il teatro colle gradinate? Converrebbe in tal caso dire che gli attori per farsi sentire e dai vicini e dai lontani recitassero colle trombe marine.

Le statue di bronzo compartite fra esse colonne ascendevano a tre mila, e tali e tanti erano i quadri e i fregi e le tappezzerie e le decorazioni. Qui diremo che il racconto non solo s'allontana del vero, ma veste il carattere di una vera favola. Chi descrive la vastità di un luogo puramente favoloso lo fa sempre credere capace abbastanza da poter contenere tutto quello che sta nella sua immaginazione. Chi mai oserà credere che fra colonna e

eran esse distribuite in tre ordini, il primo era a colonne di marmo alte trentotto piedi, il secondo a colonne di cristallo (lusso non più da poi usato), e il terzo, o superiore, avea colonne di legno dorate. Le statue di bronzo compartite fra esse colonne ascendevano a tremila; e tali e tanti erano i quadri e i fregi, e le tappezzerie e le decorazioni, che disfatto dopo i giuochi il teatro, e trasportate alcune suppellettili in una villeggiatura di Scauro nel Tuscolo, datovisi fuoco per malignità de' suoi schiavi, ne montò la perdita a cento milioni di *sesterzj*, corrispondenti in circa a dodici milioni di franchi. Per dar poi un' idea quali si fossero le colonne suddette, si aggiunge sulla relazione di Plinio, che il soprastante alle chiaviche Tarquiniane di Roma temendo di danno per queste nel trasporto di quelle

colonna distribuite vi potessero capire tre mila statue; fossero anche state accatastate sopra la cornice del terz' ordine per finimento? Ma facciasi pure lo sforzo di credere che per diritto e per rovescio potessero situarsi le tre mila statue; e dove mai poi troverassi il luogo pei tre mila quadri, e per altrettanti fregi e tappezzerie? E non è adunque un sogno dei più stravaganti la descrizione del teatro di Scauro? Non vogliamo però lasciare di credere che il Teatro di Scauro non fosse costrutto colla maggiore magnificenza possibile, ed ornato con quel lusso che si può bensì accordare nel genere degli oggetti preziosi, ma non nel quantitativo che vogliono gli scrittori, i quali sembrano che si siano preso il divertimento di farne un edifizio incantato. Non dobbiamo poi stupirci che i letterati abbiano fedelmente copiato, ciò che trovarono scritto; poichè essi generalmente parlando di Belle Arti non sanno o non istudiano distinguere il vero dal favoloso, bastando ad essi che la narrazione sia stata fatta da un autore classico per non dubitarne.

colonne in città, richiese che Scauro fosse tenuto alla rifazione.

Celebre pure per invenzione e per ingegno fu il teatro di C. Curione, a descrivere il quale ne impresterà le parole il già lodato Marchese Maffei (1). Nella morte del padre

(1) Quasi la stessa taccia (così lo stesso signor Paolo Landriani) di favoloso racconto sembra meritare anche questa descrizione dei due teatri di C. Curione, non essendo possibile che sopra un perno ciascheduno potesse sostenersi e che girar potesse tanta mole alzata da terra; quando si volesse sostenere che « questi due teatri non erano fondati in terra ma sospesi e librati in aria, cioè posanti (come dicesi) ciascheduno sopra un cardine o perno, e però atti a essere mossi e fatti girare attorno con tutto l'infinito popolo (notasi l' espressione) che vi era sopra ». In questo caso chi potrebbe immaginare la costruzione di un teatro sostenuto sopra un perno girabile come nel modo descritto? Come tenere in equilibrio tanto peso ad ogni movimento di un popolo infinito? Come contrabilanciare la parte dei sedili, occupati con quella vota della scena? Ma ad onta di queste riflessioni vi possono però essere alcuni che credano fattibile un tal movimento, col dire che la costruzione dei due teatri poteva avere tante travi piantate verticalmente, con ciascheduna una grossa girella di bronzo al piede poggianti in terra, in modo che potessero camminare sopra un piano perfettamente orizzontale e solidissimo e che poi passasse nel centro del piano del teatro di legno il perno, che non servisse a reggerne il peso della mole ma solo a tenere la sua mossa in registro, quando era girata; quindi circondato tutto l' esterno del teatro di grosse funi, venissero poi svolte da forze moltiplicate con quantità di cavalli o bufali, girando in quel modo i due teatri fintanto che non gli avevano uniti in forma d'anfiteatro. Se con un tale raziocinio possa credersi fattibile il movimento dei due teàtri contenenti popolo infinito lo diranno i celebri meccanici

fece edificar Curione due ampissimi teatri di legno contigui fra se, ma in modo tale che gli spettatori venissero a sedersi a schiena gli uni degli altri, situate nelle parti opposte le scene. Questi teatri non erano fondati in terra, ma sospesi e librati in aria, cioé posanti ciascheduno sopra un cardine o perno, e però atti a esser mossi, e fatti girare attorno con tutto l'infinito popolo che vi era sopra. La mattina si rappresentavano azioni sceniche: dopo mezzo giorno si facean d'improvviso girare i teatri, finchè venissero a essersi in faccia: di poi precipitando i tavolati, si congiungevano i corni dell' uno e dell' altro, e si formava un recinto intero e perfetto, ch' é quanto dire un anfiteatro, nell'area del quale venivano a combattere i gladiatori. Tanto si legge in Plinio(1) a cui, come di cent' altre, siamo unicamente debitori di questa bella notizia. Indi a poche linee ripiglia, fatte pensili le tribù tutte, e posto in macchina quasi sopra due navi il popolo dominatore dell' universo.... benchè affidato a due cardini, *parve esposto* a rischio di morte.... Con tutto ciò non ne seguì alcun danno, e solamente l' ultimo giorno, indeboliti, o scomposti alquanto gli ordigni, non si fidarono di far più andare attorno, ma ritenendo la forma di anfiteatro della sera innanzi, furon portate nel mezzo le scene, e sopra esse fatti veder gli atleti, indi rapiti via d'improvviso i palchi, fatta mostra de'gladiatori ch'avean vinto i giorni innanzi.

(1) Lib. XXXVI. cap. 15.

Lasciando ora ai periti nelle scienze sublimi il cercare con quale maestria fosse congegnato quel duplice girevole teatro di legname, è ormai tempo di cominciare a vederne in Roma uno stabile e fabbricato in pietra. Il primo a darne l' esempio fu propriamente Pompeo, e ricavatone il disegno dal teatro di Mitilene, su quello amò che fosse edificato il suo, ma in proporzioni più grandi, onde avesse a capire da quaranta mila persone. Aveva la sola orchestra uno spazio di duecento piedi in diametro, e quattrocento sessantasette ne contava il diametro esteriore. Col mezzo di un condotto ad ogni ripiano veniva portata l' acqua, che serviva a due fini, e a rinfrescare l' ambiente interno dell' aria, e a porger ristoro alla sete degli spettatori; essendochè se non fu altre volte avvertito, si avverte ora per sempre che i teatrali divertimenti presso i nostri antichi si davan soltanto di giorno. Vi ammirava la gente bellissime tavole dipinte, colonne, statue di bronzo e marmi rari condottivi da Atene, da Corinto e da Siracusa, e affine di rendere e il teatro e i tanti tesori inviolabili, nel recinto stesso venne eretto un superbo tempio che fu sacrato a Venere vittoriosa. A tutti piacque, in tutti destò maraviglioso stupore quella per tanti titoli impareggiabil mole, ma non a tutti piacque la novità dei sedili introdottivi a dispetto dei severi sostenitori dell'antica usanza. Sì maraviglioso teatro, che imperando Nerone fu veduto coperto di lamine d'oro nella visita fattagli per un sol giorno in Roma da Tiridate Re d'Armenia (1), quel teatro sog-

(1) Plin. lib. XXXIII. cap. 2.

giacque alla totale ruina al disciogliersi del Romano impero, e ormai se ne sanno appena indicar le vestigia.

Collo storico dei teatri non deve all'artista rincrescere di fermarsi a riconoscere in che dai Greci variavano i teatri Romani. Dopo ch'egli ha osservato che i Greci teatri avevano i vasi sonori di rame o di bronzo, od anche di creta, e che non li aveano i teatri Romani per lo più di legno e removibili a genio del proprietario, anzi nè pur forse i teatri di marmo, giusta quanto si ritrae da Vitruvio; non sarà se non bene ch' ei ponga mente, qualmente più che nei Greci richiedevasi che fosse nei teatri Romani d'assai più spazioso il pulpito; perciocchè su questo e non nell' orchestra rappresentavano la lor parte non i soli interlocutori, ma e i musici e i danzatori; e che inoltre il pulpito Romano del Greco più basso restasse di cinque piedi, onde più comodamente vedessero i più cospicui personaggi che stavan seduti nell'orchestra quasi attigua al pulpito. L'ordine poi di sedere si descrive come segue. « Vedevasi nell'orchestra il podio, in cui si collocava una specie di cattedra o trono per l'Imperadore, quando vi assisteva, oltre alle sedie curuli de' magistrati. I Senatori occupavano immediatamente alcuni scaglioni superiori alla stessa orchestra. Seguivano poscia i quattordici gradini destinati ai Cavalieri. Più sopra sedeva la plebe, e gli scaglioni da essa occupati chiamavansi popolari. Tutta adunque la scalinata dividevasi in tre spartimenti, basso, mezzano e superiore, detti da' Latini *ima*,

media e *summa cavea*, delle quali parti l'*ima* occupavasi da'Senatori e Cavalieri, e la *media* e la *summa* dal rimanente del popolo. La *media* però era più decente della *summa*, perchè in questa sedevano le persone più ignobili e più mal vestite. E stando col dottissimo Mazzocchi divideremo tutta la scalinata in orchestra e in un luogo popolare, e suddivideremo questa in equestre e popolare. Così l'*ima cavea* apparterrà a' Senatori, la parte *media* più vicina all' orchestra a'Cavalieri, e la più lontana insieme colla *summa* a' plebei. Gli ambasciatori stranieri aveano luogo nel più basso spartimento co' Senatori. Benchè poscia Augusto al vedere che mandavansi spesso per Ambasciatori i figliuoli de' liberti, negò loro il luogo nell' orchestra. Oltre ciò pose Augusto nel sedere un ordine diverso dall'antico. I militari si collocarono in un sito o cuneo separato: in un altro i pretestati co'loro pedagoghi, in un altro anche a parte i mariti plebei: alle donne, che prima solevano intervenire alla rinfusa, impose che soltanto dall' alto ed in sito segregato potessero vedere. Le Vestali occuparono un luogo distinto dirimpetto al seggio del pretore. Tra esse volle Augusto che si collocasse la sedia d'Augusta allorchè veniva in teatro. I luoghi più elevati riserbaronsi alla ultima plebaglia.

Si è data a bello studio tutta intera questa descrizione, perchè senza svolgere altri libri vedano gli amatori delle notizie teatrali, quand'ebbero origine certe separazioni dei varj rami socievoli nei teatri; anzi non molto dopo, e forse sotto Augusto medesimo si usò di

chiudere o di riparare con sbarre i luoghi occupati dai diversi ordini di spettatori; perciocchè a sentir Tertulliano fin da' suoi tempi si solevan chiamar vie o strade i cardini delle sbarre in giro, pei quali si entrava in un dato luogo: *vias vocant cardines balteorum per ambitum* (1). Da Roma presto si diffuse il gusto dei teatri in tutte le città da essa dipendenti o suddite. Prescindendo dalle città italiche già nominate e dette di Greca origine, le quali videro anche ai tempi augusti frequentatissimi i lor teatri, si sa che Padova, Pesaro, Perugia, le città d'Etruria, Anzio, Brescia anticamente avevano teatri, dei quali ora non resta che qualche memoria presso gli scrittori. Altre città in vece ne conservano tuttavia o reliquie o visibili vestigia. Torello Saraina Veronese tratta del teatro della sua patria (2), e il Marchese Maffei ravvisava, che con la solita industria degli antichi, a risparmio di spesa, fu esso edificato al piè d'una collina per collocarvi sopra la gradazione per l'uditorio (3). Vestigj di teatro veggonsi nel Piceno dove era Alia rovinata dal Goto Alarico, della quale a' tempi di Procopio rimanevano appena poche reliquie. Nell' Umbria veggonsi in Eugubio alcuni rottami di un teatro che ebbe le mura reticolate (4).... Oltre Terracina ancora, seguitando la Via Appia, nel luogo dove fu Longula città descritta

(1) *Tertull. de Spectac.* cap. 3.

(2) Lib. II. *delle Antichità di Verona.*

(3) *Verona illustrata*, Vol. IV. pag. 68. *Ediz. dei Class. Ital.* 1826.

(4) V. *Descrizione dell' Italia* di Leandro Alberti.

da Dionigi Alicarnasseo e da Livio, vedesi un teatro quadrato appresso il monistero di S. Angelo sul monte, del quale però ebbe a dire Leandro Alberti, che non ne aveva mai veduto un simile nella campagna di Roma. Potrebbe nascer qualche dubbio sul nominare l'Alberti teatro l'edificio di Fidene che rovinando schiacciò circa venti mila spettatori, stando l'Imperator Tiberio in Capri, per la ragione che quell'edificio viene espressamente chiamato anfiteatro da Svetonio; ma il dubbio svanisce in quanto all' essere vero teatro quel presso a Longola e non anfiteatro, appena che si rifletta che gli anfiteatri essendo costantemente formati di due semicircoli non potevan dare una figura quadrata, qual poteva darsi a un teatro, che avea già una figura quadrangolare nella parte che comprendeva il palco scenico con altri accessorj annessi dietro al palco stesso.

Anche nelle provincie aggregate al Romano impero si propagarono i teatri; e per non mentovar quelli che già erano nella Grecia, e che furono o conservati o rifatti, si conta che Bisanzio ebbe il suo teatro, ma che insieme colla città fu ruinato dalle truppe di Severo. Si legge egualmente essere stato teatro grandioso perfino in Gerusalemme edificato da Erode Ascalonita. La particolarità di un teatro nella metropoli della Giudea quanto non avrà offeso i zelanti dottori della legge? Ma che fare? La Giudea, perduto lo scettro, non più limitatasi alla legale sua festa de' *Tabernacoli*, consistente in canti di inni al Creatore eseguiti da cori d'uomini e di donne fra le tende

campestri, o al solò tenerissimo drammatico componimento dell'inspirata *Cantica* di Salomone, fu costretta a secondare la corrente del gusto invalso presso i popoli da cui era o contornata o dominata; quindi ammise altre drammatiche rappresentazioni, nè si oppose alle fabbriche di teatri; quindi nel suo suolo fiorì qualche drammatico poeta, e grido ottenne in particolare un certo Ezechiele che compose una tragedia dell'uscita degli Ebrei dall'Egitto. E di questo tragico poeta Ebreo si può dar la cosa per certa, perciocchè se ne trova fatta menzione presso autori anteriori all' Era Cristiana (1). E dopo lui non ne saranno sorti più altri? Tanto sia detto in grazia di chi forse amerebbe aver notizie del teatro Ebraico.

Più che nella Giudea certo in altre contrade, ove giunsero e piantarono colonie le vittoriose armi Romane, dovean esser frequenti i teatri. In prova del fatto si ha da Tacito (2) che in una colonia de' Veterani in Colchester o Camaloduno d'Inghilterra ammiravasi, oltre un tempio dell' Imperator Claudio, un teatro nel quale furon sentiti gemiti e urlamenti nella ribellione suscitatasi da' Trinobanti, essendovi Governatore Paolo Svetonio. Questi e altri simili prodigj spargevansi con facilità in que' tempi, perchè sapevasi che la moltitudine vi prestava intera fede. Maggiori memorie si trovano di teatri nella Spagna, senza contare quei di legno fattivi costruire dai Ro-

(1) V. *Dizionario Crit.* di Bayle, artic. *Ezechiele.*
(2) Tacito nel XIV. degli *Annali.*

mani Pretori, qual fu quello di Balbo in Cadice con quattordici ordini di scalini per l'ordine equestre, e i quali intieramente si toglievan via ad arbitrio de' proprietarj, ne ebbe la Spagna anche di stabili e di lapidei. Di uno in Morviedro città del regno di Valenza si scorgono pur ora le ruine che propriamente appartener devono al teatro di Sagunto, essendo la detta moderna città fabbricata su l'antica Sagunto. Teatro, non circo o anfiteatro, siccome par voglia insinuare un *Dizionario Geografico* (1), si è qui chiamato l'antico di Morviedro, perchè non anfiteatro o circo, ma espressamente teatro è chiamato da Leonardo Argensola e da don Manuel Martì, uom dotto e cospicuo di Alicante, perchè da questo stimato capace soltanto di circa nove mila persone, numero confacentissimo per un teatro d' allora, ma pochissima cosa ed insolita, sì per anfiteatro che per circo, i quali per ordinario avevano a capire non meno di venti o trenta mila persone, perchè come di teatro se ne parla da D. Antonio Ponz, segretario dell'Accademia di S. Ferdinando in Madrid, e perchè di teatro in fine, non di circo o anfiteatro, è il modello posseduto già in Bologna dalla celebre letterata Clotilde Tambroni. Nella Spagna ricordano i recenti scrittori nazionali le reliquie di un teatro dove fu l' antica Acinippo, oggi presso *Senetil de las Botegas*, e si ravvisan tuttavia sussistenti le tre porte della scena: vestigi non sol di

(1) V. Morviedro: *Nuovo Dizionario Geografico ecc.* Milano 1818. Dai tipi di Giovanni Bernardoni.

anfiteatro, ma di vero teatro insieme con più ruine dell'antica città di Tarteso si additan poco lunge da Calpe: così pure tra le antichità della Spagna si annovera eziandio quasi tutta intera la parte dell' uditorio di un teatro edificato già nella città di Merida, ove pochi anni prima dell'era Cristiana aveva Augusto mandata una colonia legionaria (1).

E di teatri nella Francia ossia nelle Gallie antiche non si hanno memorie? Comunque non sia da supporsi, che i Romani, e massimamente Giulio Cesare, che vi fu per lungo spazio con potere quasi assoluto, non vi facessero quel che costumavan fare in altre province, pure nulla di positivo e indubitato ne risulta nè per via di scrittori, nè per via di monumenti. Al più al più risulterebbe la certezza di uno, appena che un maggior grado di probabilità acquistasse il dubbio nato all' illustrator di Verona sul punto che anzichè anfiteatro teatro sia quel di Nimes: ed ecco l'espressioni dello stesso illustre scrittore. « Né posso negare che qualche dubbio non mi nasca anche su quel di Nimes dal sapere ch' è in due soli piani, senza finestre nell' alto, senza numero su gli archi, senza vestigio di gradi, e parimente per affermare il P. Montfaucon, che sia diverso dagli altri anfiteatri, e abbia porte in vece di scale; e dall' imparare nell'erudito recente libretto del Gautier intitolato: *Istoria di Nimes e delle*

(1) V. *Storia Critica de' Teatri ecc.* di Pietro Napoli Signorelli. *Tom. IV. cap. VII.* Napoli. Presso Vincenzo Orsini 1813.

sue antichità, come in più luoghi si osservan Priapi effigiati a basso-rilievo su le pietre, il che a teatro può forse convenire, ma non ad anfiteatro. Strano parrà questo sospetto per non essersi finora avvertito come teatri si fecero anche di recinto intero e circolare, ma noi l'abbiamo accennato già per un passo di Pausania ». Si è voluto riportare intero lo squarcio, sì perchè ognun veda da se qual peso diano al sentimento del Maffei le ragioni da lui stesso addotte intorno all'essere piuttosto teatro che anfiteatro quello di Nimes, e sì perchè se non altro manifesta o spiega varie particolarità proprie dei teatri non altronde indicate, quali sarebbero per esempio i bassirilievi, il non avere finestre, nè numero agli archi e simili, e l'essersi costruiti teatri di recinto intero e circolare, se non fallisce l'autorità di Pausania, e l'interpretazione di alcune sue parole, giacchè, nel lib. V. di lui leggonsi le parole equivalenti alle italiane: teatro grande circolare d'ogni parte: delle quali non che ritrattarsi soggiunse anzi il nostro italiano scrittore: « Non pertanto di teatro dee pure intendersi, benchè non della più comune struttura, e non essendosi al tempo di Pausania ancora cominciati a confondere questi nomi di teatro e di anfiteatro (1) ». E in ciò col Maffei conviene egregiamente il signor Francesco Milizia dicendo: Talvolta la forma di tutto il teatro antico è stata intieramente circolare. Riferisce Pausania che

(1) V. *Verona Illustrata ecc.* Vol. V. lib. I. cap. XII. *Ediz. dei Class. Ital.* 1826 Milano.

Trajano fece edificare (in campo marzo di Roma) un gran teatro da ogni parte circolare ed il Belli, come rapporta il Maffei . . . . ne ha trovati alcuni di consimil figura in Candia (1).

Stante il discorso di teatro circolare è bello il sentire come il sopraccitato signor Marchese Scipione Maffei, stato sul luogo stesso, dica d'avere scoperto essere vero teatro quel di Pola, e non già anfiteatro qual fu dall'universalità giudicato. Non più, egli dice, di forse dugento pertiche lontan dal mare è l'arena, come fu ne' mezzani secoli denominata. Non vedesi che l'esterior recinto (nè altro potrebbe vedersi, perchè l'interno fu di legno): ma questo è un miracolo di conservazione, mentre di tutto il circuito dal basso all'alto nulla manca, se non quasi due braccia nel superior piano . . . . dove fu già da un altro balordo ingegnere cominciato a disfare, per valersi delle pietre, il che fu tosto vietato . . . . . Manca altresì l'archivolto d'una delle due maggiori porte, e alquante pietre nella pilastrata prossima del secondo piano, ove da una pietra rimasa sola nel mezzo e non più larga di piedi due e once sei, si sostien da gran tempo tutto il superior peso, avendone altra sopra di se, che non resta incassata se non per once otto, e pendente in fuori più di tre piedi: manca altresì buona parte di quella panchetta, per così chiamarla, che ricorre intorno alla cima.

(1) *Trattato Formale ecc.* dalla stamperia di Pietro q. Giovanni Batt. Pasquali 1794 Venezia.

Per altro il giro tutto è intero, tutto è sano; e quivi unicamente goder si può l'effetto incredibile e inesplicabile che fa all'occhio e per di fuori e per di dentro un sì fatto sontuoso giro con tutte le sue aperture ed in tutta la sua altezza. . . . la bellezza dell'apparenza si accresce anche molto nel di fuori dalla bianchezza della pietra, e la conservazione è tanto più ammirabile, quanto che tutto il recinto è isolato e non congiunto nel di dentro a muro alcuno, con cui si leghi. Vien poi a dimostrare non essere questo edificio, benchè chiuso tutto intorno, un anfiteatro, poichè soggiunge: « Vi ebbi appena avidamente fissato l'occhio, che dissi a chi avea condotto meco sospettar io che fosse teatro . . . . . per due motivi, l'uno il parermi in quella distanza che l'edifizio fosse diverso di figura dall'ovato degli anfiteatri, ricorrendomi nell'istesso tempo alla mente il passo di Pausania già riferito. . . . . l'altro il veder quelle due torrette nel di fuori; quali non hanno che fare con anfiteatro . . . . . Ma ogni ambiguità cessò, posto ch'ebbi il piede dentro il superbo recinto, poichè lo vidi fabbricato in costa al terminar d'un colle, il piè del quale viene ad esser compreso per servire ai gradi, e col suo declive mostra ancora ottimamente la gradazione, e con la curvatura, il semicerchio di essi, che prendeva un poco meno della metà per largo: nel basso ritiene ancora e mostra molto bene in poco rilevamento la via, o vogliam dire il piano del podio ».

Discende quindi ad altri particolari, che

a lui pajono far prova d' un teatro, e sono che il recinto verso il mare è in tre piani, anzi alquanto più per un zoccolo di tre in quattro piedi che è sotto i pilastri inferiori nel di fuori per supplire al terreno che torna a degradare: là dove la parte verso il monte è in due piani soli: che il terreno dal lato opposto ai gradi alzandosi tre piedi incirca offre quanto era opportuno per un proscenio, e restando nel mezzo un' area piana riesce ella adattatissima per l' orchestra d' un teatro e non sufficiente per la piazza d'un anfiteatro: che ha trovato qualche pezzo di muro in linea retta dirimpetto agli spettatori . . . . e piè di pilastrata in tal sito, che non potea servir mai a sostener gradi circolari e volte in giro. Si appiglia in fine alle due torrette o appendici esterne, delle quali trova bensì l' uso per un teatro, e nessuno per un anfiteatro. Ma già con tutte le sue ragioni e lodevoli diligenze praticate per farlo giudicare un teatro, non pare che il benemerito letterato Veronese abbia ottenuto finora di far discredere quei che tengono un giudizio diverso dal suo intorno al celebre monumento di Pola: ed essendo in tai termini la cosa, in questi cenni istorici dei teatri bisognava almeno avvertirne il pro e contro (1).

Comunque intanto molti siano i teatri finora veduti o accennati degli antichi, non si dee credere che ad essi soli fossero limitati. Chi sa quanti altre provincie al Romano

(1) *Verona Illustrata ecc.* Tom. V. della già nominata ediz. dalla pag. 306 sino alla fine del capo ultimo.

impero soggette ne contavano? Chi crederà che nelle Gallie non si trovasse altro teatro che quello di Reims? Chi, che nemmeno un teatro avesse la Germania, ove erano pur parecchie insigni città, e ove furono o Pretori o Governatori Romani, i quali eran soliti lasciare monumenti di fasto e grandezza ovunque aveano loro residenza? E nelle provincie dell'Asia e dell'Africa, chi vorrà credere che i Romani dominatori, o i popoli stessi per cattivarsene la grazia non edificassero altri teatri oltre i due o tre già nominati? Ma a capacitarsi vie più qual era la moltitudine dei teatri sotto i Romani basta sentire qual era la moltitudine della gente del mestiere. Racconta Svetonio che fin dall' impero di Tiberio gl' istrioni, i musici, ballerini e declamatori componevano un corpo sì numeroso, e riceveano paghe sì esorbitanti, ch' egli videsi obbligato a rimediarvi col minorarne la mercede (1); e Ammiano Marcellino aggiunge che, non che scemarsene il numero, a tal segno esso crebbe, che di sole ballerine forestiere contaronsi in Roma più di tre mila; ma ciò che più sorprende si è che, temendosi in città di carestia, e intimato bando di sgombro a tutti i filosofi, retori e letterati forestieri, furono insieme coi loro maestri e cori eccettuate le ballerine (2).

Dal che non solo argomentasi quanto a ragione affermò lo storico dei teatri, che mai non furono più sontuosi e frequenti i giuo-

(1) V. *In Vita Tiberii* c. 34.
(2) *Am. Marcell.* Lib. XXVII. c. 3.

chi scenici quanto ne' primi secoli dell' impero; ma di più che parecchi erano i teatri in Roma, e che tutti o quasi tutti doveano stare aperti in un giorno stesso, ragion per cui pressochè necessaria vi diveniva una grossa moltitudine di attori e di attrici. Per la sontuosità poi è bene avvertire l'artista, che per quanto si riferisce alla costruzione i teatri nei primi secoli in nulla migliorati furono di quel che erano appena prima dell'impero. Imperocché si è già notato col più volte mentovato storico qual fosse il teatro di Pompeo, nè un eguale o più sontuoso fu più fabbricato; anzi essendo per caso rimasto esso preda delle fiamme, a nessuno de'più opulenti Romani bastò l'animo di riedificarlo, nè meno all' Imperador Tiberio, il quale ne avea pur dato formale promessa: prima dell' impero si era già veduto il più che sontuoso teatro di M. Scauro: la scena erasi già abbellita colla varietà de' colori da Cajo Pulcro (1); da

(1) Non si comprende (osserva il suddetto signor Paolo Landriani) come la scena resa versatile fosse abbellita colla varietà de' colori, quando la sua dipintura naturale doveva anche prima di Cajo Pulcro essere ne' colori variata. Allora converrebbe credere che avanti non si dipingesse che a chiaroscuro.

Egualmente poco si comprende come venisse la scena coperta d'argento da Cajo Antonio, d'oro da Petrejo, d'avorio da Catulo, e per volere dei Luculli resa versatile? O era questa la scena fissa che formava l'apparato del proscenio, ed il suo materiale poteva benissimo coprirsi con sì preziose cose, ma se era la scena versatile, non sembra naturale che si potesse coprire tutta la sua dipintura colle dette ricche materie, ma solamente ornarla come si fa ora con talchi, lasciando però trionfar sempre la pittura.

Cajo Antonio era stata coperta d' argento; d'oro da Petreio, d' avorio da Catulo; e per volere dei Luculli resa versatile. Nulla dunque di nuovo o di meglio acquistarono i teatri sotto l'impero; piuttosto è da confessare che andaron perdendo. Conciossiachè ad esempio di alcuni Imperatori avendo incominciato anche i privati cittadini a metter troppo amore addosso ai comici o istrioni, versarono immense ricchezze e perfino gl'intieri patrimonj nel seno di costoro; e quindi parve pienamente abbandonato il pensiero della magnificenza di costruzione e di abbellimenti dei teatri materiali.

La non curanza della magnificenza e del decoro dei teatri e l' eccessiva predilezione pei mimi e pantomimi finirono col dare nelle più vituperevoli turpitudini. Fattisi i mimi e pantomimi padroni della scena, e riuscendo ormai nojosa o pericolosa la tragedia, e la commedia insipida e fredda, sol si accorreva a mirare mimici stupri e adulterj, e quasi poco fosse un tanto insulto alla pubblica onestà, non si arrossiva di vederveli anco al vero rappresentati e mostrati (1). Ma si tiri un velo su tali nefandità, e si dia ragione ai Tertulliani, ai Cirilli, ai Basilj, agli Ambrogi, agli Agostini, ai Lattanzi, se conoscendo i teatri dati in preda a sì sconce laidezze, si credettero in dovere, per quanto era in loro, di tenerne lontani i fedeli. E già si entra in un'epoca, che segna la decadenza non meno della poesia drammatica che quella degli edficj teatrali; quindi pochissi-

(1) V. *Valerio Massimo* lib. I. c. 1. e *Lampridio* pag. 109.

me ed oscure notizie per un conto e per l'altro, giacchè eguali ne diventano le vicende. Però siccome non si sente che in tal epoca sia fiorito qualche nuovo poeta drammatico, così nè meno si sente che siasi qualche nuovo teatro edificato, per tutta notizia ricavandosi da Cassiodoro che nel VI. secolo il Goto Re Teodorico abbia fatto riparare in Roma il teatro che minacciava ruina (1).

Lasciando in disparte le critiche disquisizioni sul merito delle sceniche rappresentazioni, per compimento della storia de' teatri ecco in breve un quadro di quel ch'essi furono dal quinto e sesto sino al decimoquarto secolo. Sotto Atalarico frequenti furono gli spettacoli scenici,e si profusero grandi ricchezze a diletto e ristoro del popolo: la Sicilia fin dal quarto secolo ebbe in costume d'inviare a Roma artefici di scena: dopo questi tempi si hanno memorie che continuassero le rappresentazioni nei teatri fino all' undecimo secolo, poichè al terminar di esso nell' istoria del basso impero si trovan tuttavia mentovate persone di teatro (2). E i teatri quali erano in questo lungo intervallo? Non accennandosi dalla storia alcun nuovo teatro è forza conchiudere che servivano ancora i vecchi teatri: e anche di questi qual cura dovevasi avere in un tempo che venivan dipinti quali scuole di mal costume, quai luoghi cui non era lecito intervenire ai Cristiani, che ormai formavano la parte più universale delle

(1) V. *Epist.* 51 lib. IV. scritta da Cassiodoro in nome di Teodorico al Patrizio Simmaco.

(2) V. T. XIX. della *Storia del B. Imp.* di M. Beau.

popolazioni? In un tempo in cui ognun sa le lugubri vicende che ebbero a soffrire, per non parlar d'altro, i più pregiati monumenti dell'arte Vitruviana?

Altre circostanze concorsero a lasciar trasandare i teatri, o a convertirli forse in usi estranj; e queste furono i trattenimenti di musiche, balli e travestimenti che si presero a dare dai chierici nelle chiese. Amasi credere che un lodevol fine abbia mosso al principio qualche ottimo personaggio a introdurre il canto nella chiesa, come consta aver fatto l'Arcivescovo di Milano S. Ambrogio; ma il fatto sta che la cosa degenerò in abuso, e già nel sesto secolo si vedean alcune chiese trasformate in una specie di teatro, ove in certe solennità danzando si esponevano alla rinfusa con cerimonie Cristiane le favole delle Divinità Gentili. Non indugiarono ad alzar voci di severa disapprovazione i concilj qua e là delle provincie d'Italia, di Francia e di Spagna contro siffatte indecenze (1); ma non pertanto, qualunque ne sia il motivo, l'amore delle imitative rappresentazioni poco o nulla questa volta rispettò la superiorità. Le chiese per alcuni secoli proseguirono a servir di teatri e a dar pubblicamente profani spettacoli: e così dal più al meno andò la faccenda, finchè al principiar del secolo decimoterzo il Pontefice Innocenzo III. emanò la legge che tolse di mezzo la licenza seguita anche

(1) V. P. Bianchi nei *Ragionamenti su i difetti e vizj del moderno teatro: i Concilj d'Auxerre del* 578, *di Toledo del* 589, *di Roma sotto Eugenio II. dell'* 826.

dal clero di mascherarsi in chiesa. Se non che abolitavi non essendo la musica, sottentrarono ai travestimenti certe feste bizzarre che avean l'aspetto di comiche scene. Tal era la festa *Asinaria* che si celebrava nella cattedrale di Roano il dì di Natale (1): tale la festa dei *Pazzi* che dal Natale all'Epifania si dava in molte chiese Greche e Latine di Costantinopoli, di Autun, Dijon, Sens, Viviers in Francia, e di Yorck nell'Inghilterra, e tale quella degl'*Innocenti* in moltissime altre chiese (2).

Per ogni evento è bene che non ignori l'artista, oltre le chiese, avere altri luoghi supplito per teatri. Venuto in cuore ad alcuni monaci di mettere in dialogo le vite de'Santi, e segnatamente di S. Caterina (non si addita qual fosse), si pensò a rappresentarle nei conventi, e tosto se ne propagò l'esempio in Francia, in Alemagna, nelle Spagne e nell'Italia, nelle quali contrade divennero sì uni-

(1) Nella detta festa figuravano Balaam a cavallo dell'asina, varj Profeti prenunziatori del Messia, Virgilio, la Sibilla Eritrea, Nabuccodonosor e i tre Fanciulli nella fornace.

(2) Era essa un'imitazione de'Saturnali gentileschi, in cui pareva lecito ai giovani chierici il mascherarsi, vestirsi da donna e schiamazzare con mille buffonerie, che non cale il sapere. La festa degl'Innocenti poco differiva da quella de'Pazzi, ed era molto in uso principalmente ne'conventi de'Frati il dì degli Innocenti, nel quale i sacerdoti s'astenevano di andare in coro per dar luogo ai laici, questuanti e conversi di officiare con profanazioni stravaganti, quali erano di mettersi indosso vesti sacerdotali e tutto al rovescio, di leggere su libri capovolti con occhiali fatti di scorze di aranci ed eseguire simili altre contraffazioni per movere a riso. V. per la Festa de'Pazzi *Le Memorie* di M. du Tillot. Losana 1751.

versali, che i dialoghi stessi si recitavano eziandio nelle chiese e nei cimiterj. Circa questi tempi, o del 1230 si celebrò in Piacenza (1) nel borgo e nella piazza di S. Antonino un giuoco (*ludus*) o spettacolo, verisimilmente drammatico, giacchè vi son nominati l' Imperador Federico II., i Pavesi suoi aderenti e i Reggiani ed il Patriarca: del 1243, o del 1244, secondo Apostolo Zeno, in Padova nel Prato della Valle fu data nel dì di Pasqua una rappresentazione spirituale: del 1264, fu instituita in Roma la compagnia del Gonfalone, l'intento della quale era di rappresentare i misterj della Passione di Gesù Cristo nella settimana santa; e par che il luogo proprio ne fosse il Coliseo; conciossiachè raccontandosi che le parole del dramma furon composte da Giovanni Dati Fiorentino, Vescovo di S. Leo fiorente circa il 1445, si dice al tempo stesso che si rappresentava nel detto Coliseo; dunque anche da tempi addietro. Non è difficile il ravvisare qualche somiglianza tra questa rappresentazione e altre che in altri paesi davansi dal clero dei sopra detti misterj nei giorni di Pasqua e di Pentecoste, e le così dette processioni del mortorio di Cristo o dell'*Intierro* del venerdì santo, cotanto moltiplicate nell'Italia e fuori.

Ma in questo intervallo di tre e più secoli non si nominan più teatri profani? Ben di raro e solo per incidenza; e ciò in parte deve attribuirsi all' arte drammatica decaduta per non dir morta, e in parte all' essere il

(1) Muratori *Rerum Italicar. Script.* Tom. XVI.

popolo trattenuto in ecclesiastiche rappresentazioni e all' avere i grandi e i nobili abbastanza di che occuparsi nella cavalleria, nelle relative cerimonie e tirocinio, nelle corti d'amore, e nell'accogliere i Trovatori (1). Solo al risorger del dramma regolare torna la menzione di teatri. E di vero del 1492 si ha che Carlo Verardo da Cesena compose due drammi, e che questi furon rappresentati in un teatro espressamente eretto nel palazzo del Cardinal Raffaello Riario. Prima di questo, cioè tra il 1472 ed il 1483, nella congiuntura che vi fu rappresentato l' *Orfeo*, composto a requisizione del Cardinale Francesco Gonzaga dal Poliziano, si nomina il teatro di Mantova con scene variate, figuranti campagne, fontane, monti e foreste per Baccanti, l' Inferno e la reggia di Plutone. Quasi allo stesso tempo per opera di Pomponio Leto furon veduti in Roma altri teatri ne' cortili de' più illustri Prelati ed anche sul Foro Quirinale: in Milano egualmente un altro magnifico teatro fu aperto a spese del Duca Lodovico Sforza, e in Ferrara più volte fn eretto teatro dal Duca Ercole I.

E qui essendo sul discorso cade troppo opportuno l'indicare alcune particolarità sommamente importanti alla storia dei teatri, e ciò vuol farsi con parole riportate anche dall'illustre Tiraboschi (2): « Il Duca Ercole da

(1) V. *Storia e Analisi degli antichi Romanzi di Cavalleria ecc.* del Dottor Giulio Ferrario: e Napoli Signorelli Tom. IV. cap. II. e seg. Napoli: presso Vincenzo Orsino, 1813.

(2) Muratori *Rerum Italic. Scriptores* Tom. XXIV. pag. 278 e seg.

Este fece fare una festa in lo suo cortile, e fu una facezia di Plauto, che si chiamava il Menechmio . . . . . . e fu fatta suso uno tribunale di legname con una finestra et uscio per ciascuna; poi venne una fusta di verso le caneve, et cusine, e traversò il cortile con dieci persone dentro con remi et vela del naturale . . . . . e la spesa di dicta festa venne più di ducati 1000. Questa fu data nel 1484, o più certo del 1486. Poscia a' 21 di gennaio dell'anno seguente lo stesso Duca fece fare una festa in lo cortile con uno tribunale che pareva uno castello che tenea da uno muro all'altro » vi fu recitato il Cefalo di Plauto. Indi a'26 dello stesso mese: « fece fare in dicto cortile a tempo di notte la festa di Amphitrione et di Sosia con uno paradiso con stelle, ed altre rode . . . . . ma non si potè finire, perchè cominciò a piovere, et bisognò lasciare stare a hore V. di notte, et dovea durare sino a le IX. . . . . » Così pure all' occasion delle feste che in Ferrara si celebraron nel 1491, a' 12 di febbrajo per le nozze di Alfonso figliuolo di Ercole con Anna Sforza: « feceno una bella festa . . . . . et in meggio della sala ghe era uno paradiso, e dopoi dicta festa feceno la commedia di Amphitrione. Adì XIII., et era di Domenica, feceno una bellissima festa, suso la predicta sala . . . . » Finalmente all'anno 1499 a' 10 di febbrajo: « il Duca di Ferrara fece fare in la sua sala grande la festa seu commedia di Sosia di Terenzio . . . » e al dì seguente: « il Duca Hercole fece ballare, et la sera fare una commedia di Plauto, che durò fino a hore tre di

notte ». Da ultimo un autor contemporaneo aggiunge che molti da Venezia erano andati a Ferrara per goder di tali spettacoli, e che nello stesso anno tre altre commedie, cioè due di Plauto ed una di Terenzio furon portate su quel teatro, e nota che l' *Eunuco* favola del secondo fu talmente aggradita che se ne chiese sino la terza recita.

Da tali ingenue relazioni si vien di leggieri a capire che comunque di legno e piantato in un cortile, il teatro di Ferrara aveva il suo palco scenico (se non si erra di grosso nell'interpretare per palco, o luogo elevato in faccia all' uditorio la voce *tribunale*) ben adatto alla qualità delle rappresentazioni per cui dovea servire, dicendosi ora che era con cinque case merlate con finestra e uscio per ciascuna, ora che pareva un castello, ed ora che v'avea un paradiso con stelle e rote. Si comprende inoltre che anche in quella età solevasi star tuttavia ne'teatri allo scoperto per la notizia che vien soggiunta, che anzichè durare lo spettacolo fino alle ore nove, come dovea, fu troncato alle cinque di notte per essere cominciato a piovere, vale a dire perchè la pioggia bagnava gli astanti. Coll' avvertir poi, che di sei o sette recite una aveva a durare fino alle nove, e che un'altra durò fino a tre ore di notte, dassi chiaramente a divedere che per l' ordinario le rappresentazioni avevan luogo di giorno.

Rottosi in Italia, per così dire, il primo argine che da varj secoli non permetteva il ritorno dell'antico dramma, poco ci volle che qui pure si avvicinasse di compagnia anche

il buono e antico stile in riguardo al teatro materiale. Qualche cosa si è già cominciato a verificare, come si è testè veduto, circa la metà del secolo XV., e la cosa vie più è andata crescendo nel secolo seguente. In Venezia del 1565 si leggeva stampata una tragedia del Vicentino Conte di Monte intitolata l'*Antigono*, la qual fu declamata dalla compagnia della *Calza* in un teatro, nel quale aveva dipinto dodici gran quadri il celebre Federico Zuccaro. Ai tempi stessi due altri teatri si contavano in Venezia, l'uno proprietà della compagnia de' *Sempiterni*, e l' altro di quella degli *Accesi*, e tutti tre semicircolari ad imitazione degli antichi, e costruiti con disegni e sotto la direzione del Sansovino e del Palladio. Nel 1579 si parlava di un teatro in Andria nella Terra di Bari; circa la stessa epoca si annoveravano in Firenze i teatri delle Accademie degl'*Infocati*, degl'*Immobili* e dei *Sorgenti*, e in Siena quei delle Accademie de' *Rozzi* e degl'*Intronati*: e prima di questi ammiravasi il teatro stabile in Ferrara fatto innalzare secondo i suggerimenti del grande Ariosto dal Duca Alfonso d'Este degno figlio ed erede dell'anzi lodato Duca Ercole. Ma essendo essi tutti di legno non ebbero lunghissima durata; nè pare che siansene conservate memorie tali da poter dire in quali parti somigliassero gli antichi, e in quali no. Più quindi furono fortunati i teatri, uno di Vicenza detto *Olimpico* dalla celebre Accademia Olimpica che ne fu la fondatrice, e quello di Sabbioneta, insigne borgo del Mantovano fondato egualmente che il teatro dal Duca

Vespasiano Gonzaga Riservata tenendosi la descrizione del teatro di Vicenza (1) pel *Saggio* che vien appresso, non si ha qui che da notare storicamente qualche tratto spettante a quel di Sabbioneta.

Questo teatro al dire dei chiarissimi scrittori Tiraboschi e Signorelli, non distrutto, come il signor Temanza ha creduto, ancorchè mal conservato, sussiste ancora, e usando le parole dello stesso Temanza prosegue il Bibliotecario Modenese: « Dai disegni che ho qui presenti, rilevo che l'orchestra era alquanto più sfondata d'un mezzo cerchio; perchè tra li due corni delle gradazioni ed il proscenio s'alzava un tratto di muro con porte sul lato sinistro, le quali servivano a caricare e scaricare il teatro. Ma quello che più mi sembra degno di riflessione e di lode è la scena. Imperocchè gli edifizj eran collocati in modo che il proscenio era una piazza, sulla quale mettevano capo tre strade, una maggiore nel mezzo, e due minori sui lati, correggendo così l' errore di quelli i quali pretendono che il proscenio presso gli antichi rappresentasse una gran sala, o altro luogo interno di casa o palazzo. Voglio credere che coteste scene fossero lavorate a basso-rilievo stiacciato . . . . . La loggia a mezzo cerchio , sulle gradazioni di fronte alla scena era di undici intercolunnj, compresine due ciechi , ornati di nicchi sui due corni o sian estremità . . . . . Le colonne erano di ordine corintio col lor

(1) V. anche Conte Giovanni Montanari, *Discorso del Teatro Olimpico.*

sopraornato, sopra cui ricorreva tutto d'intorno un continuo acroterio, con istatue corrispondenti a ciascheduna delle colonne. Le gradazioni dovean servire per li Cavalieri, e per le Dame la loggia, e due stanze dietro la stessa (1).

Fino ad ora non si sente che nei teatri v'avesse altra divisione per l'uditorio che quella delle gradazioni pei Cavalieri e quella della loggia per le donne. A che va dunque tanto in collera il signor Milizia coi teatri moderni, i quali, a suo avviso, non soffrono descrizione che per farci arrossire? Hanno ingressi, corridori, scale, che sembrano condurre ad una prigione, al più sucido lupanare: in niuno la figura interna è geometrica, e tutti sono ripartiti in più ordini di cellette che diconsi palchetti, ne' quali di due mila persone che posson contenersi in un vasto teatro, appena un quinto può situarsi comodamente per udire e vedere? Dove ha mai trovato che i teatri tutti del secolo XVI. da noi sopraccennati peccassero nella figura interna irregolare, incomoda, e nel più incomodo uso de' palchetti? Eccettua, egli è vero, l'*Olimpico* del Vitruviano Palladio, e dice che può stimarsi un buon teatro; e perchè non dir lo stesso di quelli di Venezia eretti per opera del Sansovino e del Palladio, e di quello di Sabbioneta per opera dello Scamozzi, eletto dai Vicentini stessi per condur a termine il lor teatro rimasto imperfetto per la morte del perito lor compatriotta? E per-

(1) V. Temanza. *Vita dello Scamozzi* p. 18.

chè non eccettuar ancora, oltre quel di Ferrara, i teatri delle colte Accademie di Firenze e di Siena, e altri che potevan in Italia esser sorti di questo tempo, poichè non ci ha sentore che finora si allontanassero gli artisti dal modello degli antichi? Immatura quindi par che abbia a dirsi la collera del signor Milizia, e che malamente abbia confuso i teatri di un secolo con quelli di un altro, mentre l'esattezza storica richiedeva che ne dovesse fare la debita distinzione. Tra poco si vedrà quai saranno i teatri meritevoli della giusta riprensione dell' erudito censore: ora stando all'ordine cronologico si dia luogo ad altre notizie.

Avverte il Tiraboschi su l' autorità del signor Abate Bettinelli, risultare da alcune lettere inedite del Conte Baldassar Castiglione conservate in Mantova, qualmente l'anno 1514 seguì la recita della rinomata *Calandra*, commedia del Bibiena, con magnifica pompa rappresentata alla presenza di Leon X., in occasione che fu a Roma la Marchesa Isabella d' Este moglie del Duca di Mantova, e che le superbe scene furono d' invenzione di Baldassare Peruzzi Sanese (1): e nella storia dei teatri si legge che prima con rara magnificenza era essa comparsa su le scene d'Urbino, e poscia in Mantova l'anno 1521. Ecco dunque in Italia al principio del 1500 tre altri formali teatri. Indi lo storico dei teatri, concorde con Apostolo Zeno e col testè citato

(1) Vasari: *Vite de' Pittori* Tom. III. pag. 328. Firenze 1771.

scrittore, racconta che in Lione nel 1548, in presenza del Re Errico II., e della Regina Caterina Medici fu dalla nazione Fiorentina rappresentata la stessa commedia, e che quei Sovrani distribuirono agli attori ottocento doppie. E l'illustre Conte Galeani Napione di Cocconato aggiunge che in Baviera del 1569 era stata introdotta la commedia Italiana, così detta, a soggetto, e che in Parigi la compagnia dei *Gelosi* diede principio nel 1577 alle sue recite della commedia Italiana proprio nel palazzo di Borbone, a cui accorreva un numero incredibile di persone (1). A questo conto avrebber mai gl'Italiani, nei paesi dove andarono, portati insiem col dramma anche i primi elementi onde costruire il teatro materiale? Una cosa è detta chiaramente dall'istoria, e l'altra si lascia facilmente capire.

Finalmente il più volte nominato storico de' teatri fa osservare che in questo stesso secolo eran cresciuti gli attori di mestiere, e ne viene accennando i principali o capi, quali furono Andrea Calmo Veneziano, il Lombardo, Fabrizio Fornari Napoletano, il Padovano Angelo Beolco chiamato il *Ruzzante*, Francesco Andreini, attori e autori di varie commedie anche stampate, i quali conducendo seco altri compagni giravan per l'Italia e recitavan sulle scene vestiti di maschere diverse per contraffar meglio il debole ridicolo di qualche paese. Si è voluto ciò no-

(1) L'opera dello stesso Tom. I. pag. 212, T. II. pag. 76. Torino 1791.

tare, perchè serve ad accertar vie meglio quanto dovean esser già moltiplicati i teatri materiali nel ridetto secolo, a determinar l'epoca nella quale furono ammesse le maschere su le scene Italiane, ed a ragguagliare come, perchè avean da vivere alle spese dei curiosi, furon gli attori di mestiere che dieder l'esempio di render venale l'intervento alle sceniche rappresentazioni.

Con passo assai più certo si procede nell'istoria teatrale entrando nel secolo XVII., giacchè si trovano relazioni più circostanziate sui molti teatri eretti. Fra tutti si ha una distinta notizia di quello di Parma, di quelli di S. Gio. Grisostomo in Venezia, di Fano e di Tordinona in Roma. Intorno al teatro di Parma, lasciandone il discorrere per le parti architettoniche all' egregio illustratore del *Saggio* di M. Patte, ragion vuole che si dichiari a chi se ne competa l'onore del disegno e dell'esecuzione. Fu creduto comunemente che desso fosse opera del Palladio compita da Bernini, ed il Milizia con altri fu di parere che l'architetto ed ingegnere Giovanni Battista Magnani e Leonello Spada pittore fossero dal Duca Ranuccio Farnese impiegati a mettere insieme e ad abbellire quel famoso teatro; ma il signor Napoli Signorelli assicura che Giambattista Aleotti d'Argenta, ingegnere illustre nell'architettura idraulica, civile e militare il fe' costruire d'ordine del suddetto Duca nel 1618. Si aprì secondo la prima costruzione nel 1619, dedicandosi a *Bellona* e alle Muse, come leggesi nell'iscrizione latina soprapposta al proscenio. Si am-

pliò poscia e si prolungò dal Marchese Enzo Bentivoglio, e si rendè capace di tal numero di gente, che nelle feste celebrate l'anno 1690, per le nozze di Odoardo Farnese con Dorotea Sofia di Neoburgo, vi si contarono quattordici mila spettatori. Celebre pei drammi in musica, sempre con regal magnificenza rappresentati, divenne il teatro di *S. Giovanni Grisostomo* in Venezia, innalzato per conto di una società di alcuni Veneti gentiluomini. La costruzione fu nella nuova maniera con palchetti sostituiti modernamente alle antiche scalinate, cioè con più ordini di stanzini collocati a guisa di gabbie l'un sopra l' altro, i quali avendo l' uscita a corridori lasciava il passaggio alla voce per dissiparvisi, invece di esser rimandata alla scena. A malgrado di tal difetto, v' accorreva tanta folla di gente, che per rendernelo più capace si ricorse al partito di crescere il numero dei palchetti medesimi, facendone tre altri per fila nei lati del proscenio. In vista di ciò, pensi chi vorrebbe stare col signor Milizia, se ha tanto da provare, che i palchetti ne' teatri riconoscano un' origine dal secolo antecedente, o pur se proprj siano del secolo di cui or si discorre. A questo stesso secolo appartengono pure altri teatri Veneti; nondimeno niuno di essi sembra degno di quella già si cospiscua città, la quale andava gloriosa di aver prima d'ogni altra avuto teatri disegnati dai compassi dei Palladj e dei Sansovini; perciocchè quei teatri furono innalzati appunto sopra le rovine dei vecchi, ma senza conservarne il lodevole stile. Al più merita qualche attenzione quello di *S. Bene-*

detto per essere decoroso nell'interno, comunque nella figura non sia migliore degli altri.

Più degno dell' osservazione degli artisti studiosi si rende il teatro di Fano. Verso il 1670 cinque Cavalieri dell' or nominata città convennero per le spese con che edificare un teatro, ed ebbero per socio Giacomo che ne stese i disegni. Un arco accompagnato a due lunghe rette naturali, terminate nel proscenio forma la figura mistilinea di tal teatro. La lunghezza è di 84 piedi parigini e la larghezza non giunge ai 50. Ha cinque ordini di palchetti alla moderna. Il proscenio in ambi i lati ha due pilastri con una nicchia nel mezzo di essi colle figure di *Pallade*, e nel mezzo sta scritto: *Theatrum Fortunae*. Si osserva da chi é intervenuto a questo teatro, del quale si parlerà più diffusamente in appresso, che non è sottoposto al difetto comune quasi a tutti gli altri teatri; ed è che la voce non si perde ne' buchi de' palchetti, perchè tutti riportano sentirvisi egregiamente ogni parola. Roma non aveva nel ridetto secolo un teatro che mostrasse qualche onorevole vestigio di que'teatri che già vantava una volta; essendochè anche quello di Tordinona immaginato da Carlo Fontana, per quanto si accosti alla figura circolare, e dal minor diametro di piedi parigini 48 vada crescendo ai 52, pure non é lodato nè per comodi interni, nè per abbellimento esteriore: al più ardita sarebbe l'altezza, dicendosi che avesse sei file di palchetti, dei quali l' ultima fu levata forse sotto Clemente XII., dal quale fu rifatto o notabilmente rinnovato.

Erasi già principiato su i teatri Italiani

a collegare la musica col dramma ; e questa novità fu un nuovo stimolo a propagar vie più i teatri, perciocchè invogliò quasi ogni città a procurarsi il suo teatro per godervi il doppio e più grandioso spettacolo dell'opera in musica. Quindi ciascuna secondo le proprie forze s'ingegnò d'innalzarne un pubblico. Urbino a tal uopo ebbe il suo ; e vi furono ammirate le invenzioni degli alberi fatti di finissima seta di un certo Genga, sommamente esaltato dal Serlio. Qui il Signorelli avverte mal a proposito che allora non conoscevasi ancora il modo di eseguir delle prospettive, oggi portato a un segno da ingannare qualsivoglia più esperto osservatore (1). Bologna non restò indietro di Urbino, e nella piazza edificò un teatro di forma quadrata, e diviso in gran palchettoni, del qual ormai non conservasi che la memoria. Uno detto della *Spelta* se ne vedeva in Modena,

(1) Il più volte lodato signor Paolo Landriani fa la seguente avvertenza. Sarebbe da disputarsi, se le prospettive al tempo del Serlio ingannassero più o meno di quelle fatte a giorni nostri; perchè se dobbiamo credere al Serlio medesimo, la prospettiva era trattata fin d'allora da celebri pittori, come un Baldassarre Peruzzi, un Zenale, un Foppa, un Mantegna, un Leonardo, un Frate Canevale, un Durer, un Genga, un Vignola, e tant'altri di egual valore; quindi la prospettiva era insegnata ed imparata colle regole giuste, ed esercitata da famosi architetti; che conoscendo il vero sublime dell'Arte, dovevano saperlo fingere anche in dipintura a maraviglia. Dicasi piuttosto che non essendoci di loro rimasto nulla, non possiamo più fare nessun giudicio di confronto sopra de' moderni. Che poi in seguito la prospettiva delle scene abbia migliorato, non vi è quistione, non già perchè prima la non si sapesse ma perchè si limitava a cose meno variate e meno artefatte ma più naturali.

ch'era opera del Cavaliere Vigarani, e durò fino al 1767, in cui fu distrutto. Non molti anni dopo soggiacque all'incendio il vecchio teatro di Milano, ma ne fu tosto questa città consolata di due altri per sicurezza e per comodi superiori di gran lunga al vecchio. Pavia ancora aveva il suo teatro; e Ferrara quello di *S.Stefano*; Siena vide rifabbricato verso il 1670, il teatro degl'*Intronati*, e Piazzuola, terra del Padovano, fu arricchita da Marco Contarini di un teatro sì vasto, che nel 1680 vi potevan capire sulla scena carri trionfali e cinque carrozze tirate da superbi destrieri, cento Amazzoni e cento Mori a piedi e cinquanta a cavallo. Tali sono i principali teatri del secolo XVII., che più meritavan d'essere mentovati nella storia.

Si è già veduto, come nel secolo XVI., dall'Italia fu portata in Francia la commedia, e verisimilmente con essa eziandio la maniera di ben ordinare o disporre un teatro; questo tenue principio dovea bastare a far sì che quella nazione quanto industriosa, altrettanto portata per la varietà de' passatempi, si mettesse in capo di volerne altri ed altri, ora in una città ed ora in un'altra, e che così venisse ad averne pur molti nel secolo seguente cioè nel XVII. La congettura diventa certezza al considerare i tanti teatri che vi erano già fino dal principio del secolo XVIII. Laonde senza tener conto dell'anno preciso, ecco secondo il signor Napoli Signorelli, quali erano i teatri della Francia. Havvi almenò venti case private di teatro solo in Parigi dove sogliónsi rappresentare tragedie, commedie, e segnatamente

alcune favole espressamente composte e adatte alla condizione degl'interlocutori ; e venendo ai teatri pubblici, sia di drammi Francesi sia della commedia Italiana e del teatro Lirico , si nota per confessione dei nazionali stessi, che le sale di tutti gli spettacoli sono senza magnificenza, strette, prive d' ogni gusto, ingrate per le voci, incomode per gli attori e per gli spettatori. Voltaire poi, non consapevole forse che la stessa cosa era propria dei teatri così detti dei *Musqueteros* in Madrid, sfoga la bile contro l'impertinente usanza, quasi fosse solo in Francia, di obbligare la maggior parte dell'uditorio ad assistere allo spettacolo stando in piedi. Più però ha ragione quel filosofo letterato a rimproverare alla sua nazione che nei teatri e sulla scena stessero frammischiati spettatori ed attori, in guisa da lasciare appena dieci passi liberi alle rappresentazioni. Alla perfine, toccata con mano l'evidenza dell'inconveniente , verso il terminare del secolo XVIII., vi portarono l' opportuno riparo , e v' introdussero altri lodevoli miglioramenti. Furonvi altresì messi i ritratti dipinti de' più celebri autori drammatici della nazione, e nel teatro *Foyer* i busti di marmo parimente dei più insigni poeti tragici e comici e la statua intera di Voltaire.

Per levare la noja che necessariamente porterebbe il fermarsi su ciascun teatro della sola città di Parigi non si registrano qui che i puri nomi per soddisfare la curiosità dei lettori. Verso la fine del decimo ottavo secolo si trovavano in Parigi i seguenti diciotto teatri regolari : *les Français* , *Favart* , *Feydeau* ,

l'Odéon, Louvois, le Vaudeville, les Variétés, l'Ambigu, la Gaité, la Cité, Molière, le Marais, les Jeunes-Artistes, la Foire-Saint-Germain, Sans-Pretention, les Jeunes-Eléves, les Victoires-Nationales, e quello detto dell'Opera, e questo formerà l'argomento che si vedrà trattato dall'illustratore del *Saggio* di M. Patte (1). Gli altri teatri del regno, per qualche riguardo notabili sono quello del palazzo di Versailles. Fu esso edificato nel 1770 dall'architetto Gabriel di figura semicircolare, con una scalinata che gira intorno, e con una sola loggia. La Corte reale soleva occupare il *parterre* o la platea, e il Re sedeva nel mezzo. Marsiglia ha un teatro non dei piccoli adatto per commedie, tragedie ed opera in musica; ma l'uso di cambiarvi a ciascun atto decorazioni e scene porta l' inconveniente che dovendosi calare il sipario, l'uditorio soffre l'impazienza d'avere ad aspettare che si pianti la scena, nel che si procede con lentezza. Lione ha un teatro grande sopra tutti i teatri Francesi, dove si danno drammi recitati e cantati. Fu eretto nel 1756 sui disegni dell' architetto Soufflot. Presenta un ovato con una platea lunga 54 piedi e larga quaranta. Vi girano intorno e dirimpetto alla scena i gradini, indi tre file di logge continuate senza divisione di palchi similmente fornite di scalini. S' aggiunge che è provveduto di convenienti accessorj, che ha la facciata retta a tre ordini di finestre con ringhiera nel mezzo, e balaustrata

(1) Per gli altri V. *Architectonographie des Théatres de Paris etc. par Mexis Donnet.*

in cima arricchita di statue. Più piccolo dicesi il teatro di Mompellier, benchè regolare e di migliore apparenza all'esterno che quel di Lione. È costrutto a campana lungo 44 piedi, e largo trenta, ha un portico nella platea a tre ordini di logge continuate divise in palchetti soltanto da balaustri che impediscono il passaggio da un palco all' altro, ma non la veduta. Del celebrato teatro di Bourdeau si daranno i dovuti esatti ragguagli nel *Saggio*.

In quanto ai teatri dell' Inghilterra basterà il formarsene un'idea da quei che sono in Londra. Anche qui il più riputato è il teatro dell'opera, il cui edificio sorge come un paralello-gramma consistente in una larghezza di circa cinquanta piedi parigini e in lunghezza di trentasette fino all'orchestra. Nella platea sono inscritti in giro undici scalini, nell' ultimo de' quali si alza una loggia di pilastri isolati, piccioli e non quadri; entro la quale sono varie gradinate, ed altrettante al di sopra, vien poscia, una seconda loggia e anche sopra questa sta un' altra gradinata. Fu ciò pensato per comprendere in un recinto mediocre una grande quantità di spettatori. I lati della platea che l' uniscono all' orchestra, sono tagliati in linee rette convergenti verso l'orchestra medesima, e sopra tali linee si ergono di qua e di là quattro ordini di logge, ciascuna delle quali ripartita in tre palchetti. In contatto coi palchetti e propriamente lungo i lati dell'orchestra son tre colonne isolate per parte d' ordine corintio, con tre file di logge fra gl'intercolunnj, e in ciascuno di

essi tre palchetti l' uno su l' altro, e queste logge servono per la famiglia reale. Le ultime delle predette colonne formano il proscenio, e in fondo alle scene si mirano due colonne dello stesso ordine. Ma tra le logge e altre adjacenze e quelle dell'anfiteatro non è serbata una certa concatenazione di parti da costituire l'unità e l'armonia coll' insieme dell'edificio. Non manca per altro di comodi ingressi, di scale, di corridori, di camere opportune a molti usi, e d'una gran sala per adunanze. Poco più poco meno sullo stesso gusto descritto è l'altro teatro detto *Coven-Garden*. Sol che porta il vanto di esser più armonico per esser le gradinate in massima parte congiunte colle logge, e queste colle logge reali poste di qua e di là tra l' orchestra e il proscenio. Le logge reali poi non sono che tra due colonne per parte contenenti tre palchetti l'uno su l'altro con gradini, i quali gradini son pure nelle logge contigue, che son parimente a tre ordini. V'ha d'osservabile che i gradini della platea egualmente che quelli della fronte anfiteatrale non sono porzioni di circoli, ma di poligoni. Ripiego adoperato perchè gli spettatori nelle estremità seggano più comodamente e veggano la scena senza torcere il collo. Nè meno in questo si lascian desiderare comodi accessorj e signorili.

Dopo avere lo storico dei teatri brevemente descritti i suddetti due teatri di Londra passa egli a descrivere una decorazione vedutasi nell'altro di *Drury-Lane* che a lui pare non siasi mai veduta altrove. In una delle rappresentazioni fecero una bella comparsa

schierati sul teatro 75 giovanetti non maggiori di anni diciotto e quaranta uomini adulti tutti ben vestiti e addobbati. E chi erano stati i benefattori? Gl'impresari coll'avere gratuitamente prestata la sala, e gli attori col cedere a pro di quelli le loro porzioni: tal che in una serata sola si raccolsero 271 lire sterline. In grazia di ciò si dà egli ed esclamare: che vaga pompa, che decorazione invidiabile! Ma quale Italiano non potrebbe oggi dire altrettanto e più dei teatri d' Italia, dai quali ritrassero e ritraggono generosi soccorsi sì gl'indigenti che i disgraziati! Il modesto amor patrio non mi permette di nominarne alcuni meritevoli per questo solo titolo di qualunque elogio.

Da una gran capitale di un regno al nord non rincresca all' artista di passare a un' altra pure al nord di un grande impero, cioè a Pietroburgo. In questa città e nell' imperial palazzo sotto la *Gzarina* Elisabetta fu eretto un grandioso teatro architettato dal conte Rastrelli Veneziano. Il palco scenico è lungo circa 72 piedi parigini, ed il resto del teatro formante una specie di elissi ha la lunghezza di 103 piedi. Contiene cinque ordini di logge, ciascuna divisa in 18 palchetti. Il primo ordine è con balaustrata; il secondo ha i palchetti con bocche centrali, il terzo a specchio di toletta, il quarto in piattabanda, ed il quinto è tutto aperto senza separazione. La loggia imperiale che sta nella fronte fu da M. de la Motte architetto Francese decorata di quattro colonne che la sostengono, e d'un baldacchino che s' innalza per tutto il terzo ordine. La Corte si porta in questa loggia per

godere i balli; ma per sentir meglio l' opera va ad un palco a canto all' orchestra. Il proscenio riceve ornamento da due colonne per parte, a'fianchi delle quali son due scalinate per facilitare la comunicazione del palco scenico coll'orchestra e colla platea. Da Pietroburgo cammin facendo verso la Germania non si ritrovan teatri di rinomanza fino a Berlino e e Manheim; ma di questi avendosi a trattar nel *Saggio,* or non si farà che accennar di volo altri teatri men principali. Circa il 1780 fu edificato in Stokolm un teatro non inferiore agli altri d'Alemagna. In Copenaghen già fino dal 1757 fu data la prima opera musicale nella lingua patria: dunque a quella età avea già un teatro regolare. Vienna nel secolo XVII. possedeva un teatro vantato qual nobile edificio e capace per balli e grandi decorazioni. In origine era addetto all' opera italiana, ma nel 1752 cominciò ad ammettere anche la commedia francese. Un teatro diverso e più vasto del suddetto di Corte serve per le rappresentazioni Tedesche. I teatri dell'opera e della commedia nazionale di Praga superano in capacità quelli di Vienna, e tutti poi cedono al teatro di Dresda. Pregevoli pur sono eziandio i teatri di Amburgo e di Monaco. La Prussia oltre il teatro di Berlino, ha un altro rispettabil teatro in Potzdam ove il Gran Federico divertivasi a sentire l' opera buffa Italiana.

Uno sguardo vuolsi pur dare ai teatri della Spagna. Nella fine del 1777 ammiravansi come più regolari e più grandi di quelli di Madrid i teatri di Barcellona e di Saragozza; ma poi

l'un dopo l'altro furon preda di un incendio. Sussitono tuttavia i due vecchi teatri di Cadice e di Lisbona, anzi in questa capitale del Portogallo ne fu aperto un nuovo nel 1793. Ne fu affidata la cura di erigerlo al Portoghese architetto Giuseppe Costa, che studiò più anni in Italia, e ne seguì lo stile dando alla platea una forma elittica. La capitale della Spagna comprende quattro teatri. Il teatro, detto del *Ritiro* ed anche reale, fu opera dell'architetto Giacomo Bonavia; ma il Bolognese Giacomo Bonavia d'accordo col Pavia s'adoprò per farvi alcune variazioni tanto per eseguirvi le mutazioni delle scene non di sopra del palco, ma di sotto di esso nel comodo e spazioso piano che vi è sottoposto, quanto per agevolare l'apparenza delle macchine che il Bonavia inventava. La sua forma è circolare alla foggia moderna con platea e con palchi ben intesi e nobili, e quello del Re sommamente magnifico fu arricchito di belle dipinture dall'Amiconi pittore Veneziano. L'uditorio non è spazioso, perchè si volle destinato ad essere occupato soltanto da Grandi, dai Ministri, dagli Ambasciatori, dai dipendenti della Corte e da un numero moderato di persone invitate. La scena si annovera come una delle più vaste d'Europa, e ha di più il singolar vantaggio di valersi all'occorrenza del gran giardino che le sta a livello, e presta spazio conveniente alle vedute lontane e alle apparenze di accampamenti e simili decorazioni. Vi si osservavano lungo tempo dopo un gran sole, la nave che si sommergeva e un gran carro trionfale che servirono per la rappre-

sentazione della *Nitteti*; così pure alcuni lunghi tubi, ottagoni all'esterno, e nell'interno lavorati a lumaca, che ripieni di pietruzze col solo voltarsi e rivoltarsi sotto sopra imitavano lo strepito della grandine continuata a piacere.

Alla foggia moderna con platea e palchetti e destinato all'opera buffa era il teatro *de Los Caños del Peral*. Ma nel 1767 se ne cangiò la forma interiore dall'architetto Spagnuolo don Ventura Rodriguez per uso de' pubblici balli in maschera. Senta e si ricordi l'artista il cattivo ripiego. Per acquistar luogo senza alzarne il tetto, o ingrandirlo in altra forma, l'architetto prese il partito di profondarne il pavimento in guisa che bisognava scendere per entrare nella platea. L'esito riuscì infelice, e perchè veniva tolta a chi entrava la prima dilettevole occhiata della sala illuminata e abbellita dalle maschere, e perchè il luogo era freddo, umido, e nocevole ai mascherati vestiti di seta leggiera. Non durò che due carnevali così quel teatro, fu tornato all'antica forma, diviso cioè in palco scenico e uditorio per le rappresentazioni musicali.

Di struttura affatto disusata sono gli altri due teatri di Madrid, ove si danno le recite della commedia nazionale, e son detti *Corales* dalla voce Spagnuola significante in Italiano córte rustica nell'interno di una casa abitata da più famiglie. Essendo queste corti state per qualche tempo i luoghi ordinarj delle sceniche rappresentazioni, se ne ritenne la somiglianza e il nome, anche allorquando si costruirono gli edificj chiusi appositamente per la commedia, perciocchè i palchi supe-

riori, la platea e lo scenario corrispondono tanto o quanto alle finestre, logge o balconi a cui si affacciavano gli abitatori delle casette dell'interno. I due teatri adunque son detti l'uno *Coral del Principe* perchè sorge nella contrada di tal nome, e l'altro *Coral de La Cruz* dalla contrada *Cruz* ov'è posto. Amendue hanno per lo meno la data del secolo XVII. e sono un misto di antico edifizio e moderno per la scalinata anfiteatrale, e per i palchetti che hanno. La figura di quello del Principe si scosta meno dall'elissi, quella dell'altro è mistilinea, terminando ad un arco di cerchio due linee che pajono rette, tanto poco s' incurvano, onde avviene che in una massima parte de' palchetti non si gode che incomodamente la rappresentazione. La scena di entrambi è qual basta agli spettacoli che vi si danno. Sino al 1770 tutto l'apparato si riduceva a un proscenio accompagnato da due telai o *quinte* laterali, e ad un prospetto con due portine dette *cortinas*, dalle quali solamente entravano ed uscivano gli attori con danno dell'illusione e del verisimile. Una volta dalle cortine usciva un sonatore di chitarra per accompagnare le donne che cantavano, il quale essendo abbigliato alla Francese faceva un mostruoso contrapposto coi personaggi or vestiti da Turco, or da Moro, or da selvaggio Americano, e via dicendo. Dopo il 1770 *las cortinas* cedettero il luogo a diverse vedute ben dipinte, ed alla chitarra succedette una competente orchestra di musici sonatori, come in ogni altro moderno teatro, nel piano della platea. Dopo l'orchestra vengono quattro file,

avente ciascuna diciotto sedili, che sono occupata da' più agiati spettatori: tal luogo dicesi *luneta,* e *grada* chiamasi l'altro luogo spettante ad altre persone, il qual consiste in alcuni scaglioni posti in giro l'un sopra l'altro a foggia d'anfiteatro. Superiormente a tale scalinata gira un corridojo oscuro che pur si riempie di gente, egualmente che un altro corridojo ov'è disposta una fila di panche chiamata *barandilla* (ringhiera) per sedervi, e di dietro a questa sta altra gente in piedi. Il rimanente del popolo assiste parimente senza sedere nel piano dopo la *luneta.* Le donne d'ogni grado separate dagli uomini coperte delle loro *mantillas* seggono in un gran palco dirimpetto alla scena chiamato *cazuela*, che congiunge i due archi della *grada.* Tutti due i *coral* han tre ordini di palchetti per le donne, l'ultimo de' quali men nobile è nel mezzo interrotto da un altro gran palco chiamato *tertulia* perpendicolare alla *cazuela*, dal quale stanno a vedere le persone più gravi e singolarmente gli ecclesiastici.

L'artista dopo aver vagato per varie contrade d'Europa, e dopo averne visitati i varj teatri, sarà naturalmente voglioso di vedere se qualche cosa di nuovo o di meglio gli offrano i teatri d'Italia del secolo XVIII. Uno dei primi che si offre in detto secolo è quello di Mantova; ma non si danno altre notizie, fuorchè fu magnificamente eretto nel 1706 con disegni del rinomato architetto Francesco Galli da Bibbiena, e che il 19 maggio del 1781 soggiacque ad un incendio. Più durevole e più lodato fu il teatro innalzato in Verona dallo stesso ar-

chitetto sotto la direzione dell' altre volte nominato Marchese Scipione Maffei, e il quale cospassa a descriverlo. « Si è fabbricato un teatro, che vien creduto aver pochi che il pareggino per quanto spetta alla perfezione della struttura; come niuno certamente l'uguaglia nella nobiltà degli annessi che ha dinanzi. Giusta è la proporzione, ed alla città adattata, benchè l' altezza e gli ornamenti lo faccian parere assai più grande che non è. Osservisi prima d' altro la nobil fronte della scena con quelle due aperture laterali, e la separazion di essa dall' uditorio, esenziale per la bellezza e per la giusta conformazione d'un vero teatro, non dovendo niun degli uditori esser offeso dallo strepito dell' orchestra, e molto meno veder gli attori di fianco; e dovendo tra l' uditorio e la scena esser le porte d' ingresso . . . . . . in vece (della porta di mezzo) si sono adesso fatte qui due piccole porte rubate, e quasi occulte. » Tale accorgimento schiva il difetto che vien ad avere la porta che si suol metter nel mezzo e dirimpetto alla scena.... con che si rompe la continuazion de'palchetti, e si pregiudica alla voce. Per abbreviarla, nota lo storico dei teatri sull'affermazione insieme del Conte Algarotti, che la curva formata dalla periferia interiore della platea, si va allargando a proporzione che si avvicina alla scena: i cinque ordini di palchetti sono disposti in modo che i più lontani dalla scena spurgono più in fuori; idea che il Galli Bibbiena trasse da Andrea Seghezzi scolare del Brizio e del Dentone. Dopo ciò rientra il Maffei a significare che la voce vi giuoca ottimamente, ajutatone forse

il buon effetto dall' aver l' architetto ordinati due soffitti, l'uno di sottili tavole e traforato, l'altro due braccia più alto per camminarvi sopra; il che viene a corrispondere alla cassa d'un istromento. Sul palco dietro le scene sono ampj repositorj, molto opportuni per le scene già adoperate, e nel muro ultimo si è fatto in mezzo un grand' arco serrato da sottil muraglia, atterrando la quale, resta un fondo arbitrario per qualunque apparenza si bramasse mostrare in lontananza o per far montar cavalli ed altro che si volesse. I corridori son comodi e larghi, e così le scale son di pietra, e non due sole, ma son quattro ne' quattro canti, con che si rende spedita la discesa nel fin della recita, come pronta l'uscita per quattro porte in diversi lati.

In Venezia si vide innalzato nello stesso secolo il teatro di *S. Benedetto*, al cui interno comodo e decente mal corrisponde la figura che si allontana dalla regolare degli antichi. Non immeritevole d' osservazione è il teatro d'Imola, il cui edificio fu principiato e tratto a fine sotto la direzione del Cav. Cosimo Morello. È di figura elittica nell'interno, il cui spazio per un terzo viene occupato dal palco scenico, e due terzi servono alla platea dominata da quattro file di palchetti, essendovene diciassette per ciascuna. E ormai tanti e tanti teatri si parano innanzi che sarebbe una vera indiscrezione il voler fare un cenno parziale di tutti; per la qual cosa, lasciati tutti gli altri, non si darà qui che una breve notizia di alcuni di Napoli, perchè vengon descritti in modo da esser utili allo studio di un ar-

tista. Uno è il teatro così detto de' *Fiorentini* per esser vicino alla chiesa di S. Giovanni di quella nazione. Sconcia da prima n' era la figura, presentando un arco congiunto a due lunghe rette laterali, sproporzionatamente più lunga che larga, e tutto il rimanente scale, ingressi, corridoj, retrostanze, tutto indicava meschinità. Verso il 1779 fu rifatto dal Napolitano architetto Giovanni Scarola, che ne migliorò la figura rendendola semicircolare, ed acquistò luogo per ogni cosa necessaria coll' industrioso ripiego di cangiare il sito della scena; fece collocar questa su la retta che faceva la larghezza della vecchia platea, là dove da prima era posta sulla lunghezza quadrupla almeno dell' antica larghezza.

Come opera mirabile nel suo genere viene esaltato il teatro nuovo presso la chiesa di Monte Calvario. Poichè soggiunge lo storico dei teatri: chi avrebbe creduto possibile quel che pur si vede, che in una pianta di soli palmi 80 in circa per ogni lato si costruisse un teatro con cinque ordini di palchetti di tal simetria e di forma sì propria che da per tutto vi si godesse acconciamente lo spettacolo? L' industria dell' abile architetto supplì all'angustia del sito, e vi si accomodano agiatamente mille spettatori. Con tai lodi consonano quelle di Antonio Canevari celebre architetto Romano, il quale, dopo vedutolo di fuori, essendovi poi entrato vuolsi che dicesse: quella sola opera bastare al credito del Napolitano architetto Domenico Antonio Vaccaro, per aver saputo render *possibile l' impossibile.* E quando il dotto architetto Vincenzo Zamberti appena

si lasciò intendere che quel teatro non compieva gli oggetti esenziali di *vedere e udir bene*, gli fu risposto: *andate a vedere ed udire, e tacerete*. Al contrario vien rimproverato Francesco Seguro Siciliano architetto del teatro del *Fondo*, perchè con una piena libertà d'immaginare ed eseguire a suo modo, in un sito sgombro d'ogni impedimento e con facoltà di spendere, formò un teatro che presenta una facciata molto pesante, non ampio, non magnifico, non comodo a vedere e ad esser veduto; con interpilastri che dividono i palchetti, con intagli, con centinature, con una costituzione in somma che lo rendono niente armonico o sordo. Fra i piccoli teatri di Napoli il miglior forse è stimato quello di *S. Ferdinando* terminato nel 1791. Camillo Leonti Napolitano ingegnere ne fu l'inventore, e il dipintore Domenico Chelli Toscano. La figura della platea è elittica, nel maggior diametro ha palmi quaranta di larghezza, quarantadue di lunghezza e quarantatrè e mezzo di altezza dal pavimento alla finta volta: la scena che in faccia agli spettatori ha un orologio, conta ventisette palmi di lunghezza. Cinque sono le file de'palchetti, e ciascuna ne novera tredici tutti dell'altezza di otto palmi. La facciata regolare non offende il gusto con tritumi, e l'atrio ha due stanzini laterali, ed i corridoj sono comodi e proporzionati al concorso. Pienamente vi è adempiuto l'oggetto di ben vedersi e udirsi.

Vedutosi dall'artista come i teatri cominciarono al primo unirsi degli uomini in civil società, come da indi in poi continuarono a piacere in tutti i tempi e in tutte le nazioni,

quali erano i teatri antichi, e quali modificazioni furono introdotte nei moderni, quale fu il nobile scopo di essi in ogni tempo, qual cura ne ebbero i legislatori medesimi, qual fama per essi acquistarono i più valenti ingegni: ciò ch' era necessario di mettergli sott' occhio, affinché comprendesse qual impegno s' assume, allorchè si cimenta ad architettare un edificio teatrale; gli resta ancora lo studio più importante, qual è quello di saper dare un' appropriata e convenevole disposizione a tutte le parti che costituiscono un teatro. Ma questo è opera di chi versatissimo nelle due belle arti della pittura e architettura offre i frutti del suo ingegno agli artisti premurosi di farsi buon nome e di perfezionarsi in questa pur troppo difficil arte.

SAGGIO
SULL'ARCHITETTURA TEATRALE

OSSIA

DELLA STRUTTURA PIU' VANTAGGIOSA

PER UNA SALA

DA SPETTACOLI

RELATIVAMENTE AI PRINCIPJ

DELL' OTTICA E DELLA SCIENZA DELLA MUSICA

CON UN ESAME

DEI PRINCIPALI TEATRI D' EUROPA

ED UN' ANALISI

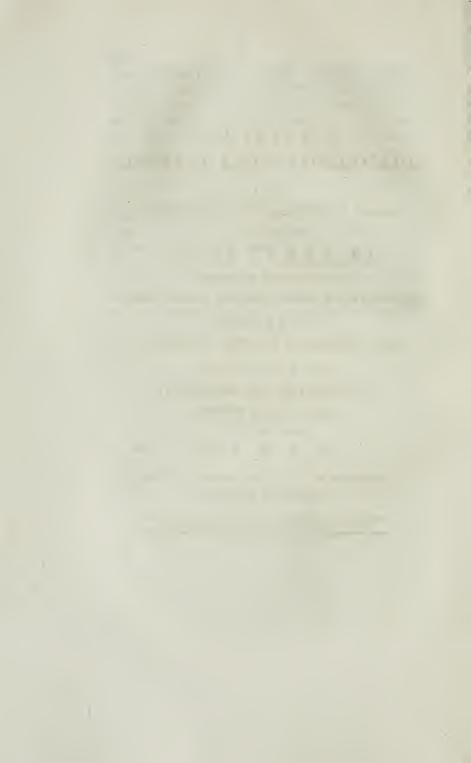
DEGLI SCRITTI PIU' IMPORTANTI

SOPRA QUESTA MATERIA

DEL SIGNOR

PATTE

ARCHITETTO DI S. A. I. IL PRINCIPE PALATINO
DUCA REGNANTE DE' DUE PONTI

PARIGI 1782 TRADUZIONE DAL FRANCESE.

PREFAZIONE

DEL CHIARISSIMO

ARCHITETTO E PITTORE SCENICO

SIGNOR

PAOLO LANDRIANI.

L'opera del signor Patte *sull'Architettura teatrale, ossia sul modo di ben ordinare una sala da teatro, come dice egli, per ciò che riguarda il suo materiale, è una delle poche, a mio avviso, che soddisfaccia appieno al suo scopo. Per questo motivo m'accinsi a farne la traduzione, perchè così sarà letta da un maggior numero di persone, e perchè ancora, essendo fatta assai rara nell'idioma dell'autore e quindi molto difficile il ritrovarla, se ne abbia almeno fra noi copia in Italiano. Ne darò qui un'idea in succinto. Egli incomincia dal ricercare qual sia la figura più favorevole per un teatro moderno, quale la maniera in cui agisca il suono, particolarmente quello della voce, e quali siano le cause capaci d'alterarla o di accrescerne l'effetto; quindi tratta delle cagioni che mettono ostacolo alla vista, e dei mezzi di fa-*

vorirla in una sala teatrale; di poi parlando della forma dice, che l'elisse sola fra tutte le altre curve è quella che riunisce tutti i vantaggi che se ne possono desiderare. Passa da poi all'esame dei principali teatri, incominciando dagli antichi, sì Greci che Romani, poi di quelli che furono fatti a somiglianza degli antichi, come quello di Vicenza ed il Farnese di Parma, indi di tutti i migliori moderni, come sono quelli di Napoli, di Torino, di Milano, di Roma (quello chiamato d'Argentina), di Bologna, di Manheim, di Berlino, dell'antico teatro dell'Opera di Parigi, e per ultimo di quello di Bordò. Dopo ciò passa a far l'analisi delle principali opere che sono state pubblicate sulla maniera di ben ordinare un teatro moderno, contrapponendo le sue ragioni dove trova opposizioni a suoi principj, e scegliendo quanto in esse di meglio si è detto per corroborare le sue ragioni medesime. Ciò detto viene all'applicazione particolare della figura elittica ad una sala teatrale, siccome forma la più vantaggiosa ad un tal genere di costruzione; da poi ragiona della disposizione de' palchi, della platea, dell'orchestra, della soffitta o volta di legno del proscenio, del palco scenico, della maniera d'illuminare le decorazioni, ed in fine degli accessorj ed accompagnamenti tutti della sala, ossia di tutto il fabbricato che comprende il teatro, e termina colla descrizione delle apposite figure, analoghe alla forma da esso voluta ed a suoi principj per un nuovo teatro, sempre ritenendo che la figura elittica sia (come già disse) la più fa-

vorevole ad ottenere tutto ciò che si desidera da un tale stabilimento. Trovando io poi che il signor Patte *nel suo esame dei principali teatri moderni, il nostro di cui parla, non è quello che ora esiste, ma l'altro che incendiossi nel* 1775, *e che quindi, com'era ben naturale, fece una più che sfavorevole descrizione della sua stravagante forma, senza curarsi d'accertarsi se in allora realmente esistesse; così per rimediare alla mancanza del signor* Patte *ho creduto ben di rimettere nell'opera sua il nuovo nostro teatro della Scala eretto dalle fondamenta nel* 1776 *ed aperto nel* 1778, *e di presentare eziandio la sua pianta e la descrizione di tutte le sue misure, nel modo che egli fece degli altri. Vi ho sparso qualche nota nel corso della traduzione ed aggiunsi quelle osservazioni che ho giudicato le più opportune a rischiarare l'architettura teatrale, presentando in egual tempo i disegni de' più recenti teatri; nè ho tralasciato di manifestare apertamente il mio sentimento là dove il gusto forse più che la ragione ha il diritto di decidere, sapendosi da tutti che il gusto degli Italiani in genere di teatro differisce alquanto dal gusto dell' autore Francese.*

SAGGIO
SULL' ARCHITETTURA TEATRALE.

Della forma più favorevole ad un teatro moderno.

Non ci ha forse nessun' altra quistione sulla quale sembra andarsi poco d'accordo quanto quella sulla disposizione interna d' una sala di spettacoli. Alcuni pretendono che la forma circolare o la semicircolare sia la più favorevole, altri vogliono che sia l' ovale o la semi-ovale, altri (ed è il più gran numero) credono esser libero l'adottare indifferentemente ogni sorta di curve, quelle di una campana, d' una racchetta, di un ferro di cavallo, d'un ottagono, d' un quadrilungo ovvero paralellogrammo ec. ec.; e a non volerne considerare che gli esempj, ciascun trova di fatto di che appoggiare la sua opinione.

Gli antichi pensavano, a quanto sembra, ben differentemente. Quegli avevano adottato la figura semicircolare per i loro teatri, e non ne impiegavano nessun'altra; ed é provato che si tenevano soggetti a quella forma,

a motivo de'grandissimi vantaggi ch' essa procurava a' loro spettacoli. Per qual ragione i moderni non hanno eglino pure adottata questa forma, o almeno stabilite ad imitazione degli antichi delle regole costanti per la costruzione di siffatti edifizj? E come hanno potuto lusingarsi di qualche felice successo procedendo arbitrariamente a questo riguardo?

Altronde per poco che vi si rifletta, non sembra niente difficile il discoprire quali possano essere queste regole; perchè esse devono avere necessariamente per base la maniera onde si generano i piaceri che procurano gli spettacoli drammatici o lirici. Interroghiamoli e vedremo in che essi consistono. Il loro scopo non è quello di riuscire a commovere il cuore coll' eccitare il terrore e la pietà, od a ricreare lo spirito col ridicolo a disegno di correggere i costumi? Non è questo il luogo ove si giugne alle volte ad incantare gli occhi e le orecchie colla pompa dello spettacolo, colla magia delle decorazioni, colla verità dell'azione teatrale, coi gesti degli attori, col brio della loro voce, collo sfarzo dei balli, cogli accompagnamenti dei cori? Non è questo il luogo, in una parola, destinato a mettere in opera le molle più atte a sollevar l'animo, a far illusione ai sensi, e ad incantare gli spettatori? Or non si vede da quanto si è già esposto, essere in certa qual maniera decisa la distribuzione d'un teatro? Gli occhi e le orecchie sono stati destinati ad essere gli agenti dei piaceri, che noi ci siamo proposti: da ciò risulta adunque che il teatro deve essere disposto

in maniera capace a soddisfare esenzialmente al doppio oggetto di ben vedere e di ben sentire; che la sua figura dev'essere un composto di forme ottiche ed acustiche le più proprie a favorire questi organi; che tutto deve aver rapporto a queste considerazioni fondamentali; e che gli altri vantaggi che ad esso vorrebbersi procurare con una bella disposizione e con una dilettevole decorazione architettonica, devono loro essere subordinate. Sopra di ciò non si saprebbe sicuramente porre alcun dubbio.

Ma in qual punto si è mai riuscito? A qual figura bisogna egli attenersi? Tutte le figure sono esse egualmente capaci di appagare la mira desiderata, o sarebbe piuttosto all'incertezza, che sussiste circa questa determinazione, che noi dobbiamo attribuire il poco felice successo di quasi tutte le sale de' teatri di qualche estensione? Tale è l'argomento che noi ci proponiamo di esaminare in quest' opera.

Poiché gli occhi e le orecchie sono gli organi immediati dei divertimenti che procurano gli spettacoli, nelle considerazioni di ciò che può meglio favorirli sta evidentemente il cercar di scoprire, qual debba essere la figura più vantaggiosa per un teatro. In conseguenza noi cominceremo dall' esporre la maniera d' agire de' suoni, e particolarmente quello della voce; come essa si propaga, quali sieno le cause che la possono alterare o darle maggior risalto. Dopo ciò passeremo ad esaminare come si ajuti la vista, e ciò che la può più favorire o pregiudicare, e dal risultamento di tutte queste osservazioni, noi dedurremo

naturalmente qual debba essere la figura di cui si tratta.

Stabiliti questi principj, incominceremo dal dare una rivista ai principali teatri onde mostrare sino a qual punto sian stati essi osservati nella costruttura dei teatri stessi; indi passeremo ad osservare ciò che è stato detto di più importante sopra il soggetto che noi trattiamo, nelle opere già pubblicate, e termineremo in fine quest'opera coll'applicazione della figura trovata ad una sala di commedia o di opera, non senza aggiungervi delle osservazioni sopra tutti i suoi accessorj, affine di comporre un insieme ragionato, da cui risulti quella soddisfazione che si é in diritto d'attendere dall' effettiva esecuzione.

CONSIDERAZIONI

INTORNO ALL' UDITO ED ALLA VISTA PER DETERMINARE LA VERA FIGURA DI UN TEATRO MODERNO.

§. I.

Della maniera d' agire del suono e sopra tutto di quello della voce, e quali sono le cause capaci di alterare e di aumentarne l' effetto.

Il suono è una specie di tremito invisibile che si forma nell'aria in occasione del movimento d' un corpo risonante, perciò l'aria

essendo il mezzo che lo trasmette, necessariamente avviene che col suo soccorso si propaghi. Esso si sente in ogni verso, all'uscita d'un corpo risonante per mezzo dei raggi di questo fluido, i quali vanno allargandosi senza interruzione, e s'infievoliscono a proporzione che questi s'allontanano dal centro da cui sono partiti; e se col loro arrivo cammin facendo vengono a ferire l'orecchio, ciò succede rapidamente, senza melodia e con certa secchezza. Ma non è la stessa cosa, quando i raggi d'aria messi in movimento dal suono incontrano qualche ostacolo alla loro estensione naturale col ripercuotere contro qualche corpo, perchè allora, oltre la sua forza diretta, il suono ne ottiene una di ritorno, suscettibile di diversi effetti, e di una quantità di modificazioni, che gli sono più o meno vantaggiose; ed è questa teoria de' suoni che costituisce i principj della scienza che si chiama *acustica* ossia *scienza della musica.* Diamo un'idea sommaria delle principali modificazioni prodotte dal rimando del suono, e che sono verificate da tutte le esperienze dei fisici.

La materia dei corpi, su i quali il suono batte, contribuisce alle volte a farlo cangiare, altre volte a rintuzzarlo, ed altre a farlo valere di più. I corpi duri, come sono i marmi, le pietre ed il ferro ecc. rimandano il suono in generale seccamente, ma senza diletto e con una specie di crudezza. I corpi molli al contrario, come la sabbia, l'olio, l'acqua, la tela, la lana ecc. sono col loro incontro pregiudicievoli al suono. Queste cose sono riconosciute come atte a snervare, assorbire e mettere ostacolo a rimandare il suono. Il legno

è il solo tra tutti i corpi che si creda essere il più favorevole all' armonia; così la maggior parte degli strumenti di musica sono fabbricati di quello; egli è insieme sonoro ed elastico, riflette il suono dilettevolmente, ed il suo rincontro occasiona delle leggieri vibrazioni che aumentano la sua forza e la sua durata, senza nemmeno pregiudicare la sua nettezza,

Quando la ripercussione si fa d'appresso, la forza diretta e quella di ritorno si confondono; ma quando ci ha una certa distanza, se il suono nel ritornare per riflessione incontra differenti ostacoli che gli fanno fare più cammino di quello che colpisca direttamente l'orecchio, siccome arriva essa più tardi che l'altro, ripete la primiera impressione, ed è allora che produce quella ripetizione di voce che noi chiamiamo *Eco*. Più gli ostacoli si moltiplicano, e rimandano la forza di ritorno del suono dall'uno all'altro allungando il cammino, così più volte l'eco ripete il medesimo suono, e talvolta si è sentito a ripeterlo sino a dodici e quindici volte (1). Per questa ragione non succede che si abbia eco in un paese piano, ma che solo nelle roccie, ne' boschi e nelle montagne sia frequente. Se la massa dell'aria attorniata da un suono si trova circonscritta o sostenuta dai corpi circonvicini che lo ribattano prima di essere diminuito di forza, il suo effetto sembra andare aumentando molto sensi-

(1) Trovasi in poca distanza da Milano una casa signorile di campagna detta la *Simonetta*, dove uno sparo di pistola, o anche un forte grido vien ripetuto al di là di trenta o quaranta volte.: e il più singolare si è che l'eco si sente soltanto stando a una certa finestra e non ad altre finestre di essa casa.

bilmente; laonde si osserva che la voce non è che un suono modificato, assai più forte in una camera che in una contrada, e più in una contrada che in una rasa pianura o sopra una montagna.

È noto per esperienza che le forme più atte a fortificare il suono, e ad armonizzarlo, sono in generale le concave, atteso che esse radunano i suoi rimandi verso i punti comuni che li concentrano, e che conseguentemente ne trattengono più lungo tempo il movimento cagionato dall'aria mercè del corpo risonante. La scelta non è pertanto del tutto indifferente; perchè vi sono delle forme concave, come sono la maggior parte quelle delle volte ascendenti, che non aumentano d'ordinario l'effetto e lo strepito del suono che a dispendio della sua nettezza, della sua spaziosità, e col produrre degli echi, o delle ridondanze che degenerano sovente in cacofonia. Così perchè le volte siano veramente vantaggiose all'armonia, bisogna che abbiano poca concavità, o per lo meno che siano esse disposte in maniera da rimandare il suono direttamente verso gli uditori, e senza che esso possa riflettere più volte nel loro interno avanti d'arrivare ai loro orecchi. Per una ragione tutta opposta, le forme convesse sono le più sfavorevoli al suono; esse nuocono alla sua durata, o ben anche lo snervano, o pregiudicano al suo rimando, col rendere i suoi raggi ancora più divergenti e coll'impedirlo d'agire di concerto contro le loro pareti.

Si è riuscito coll'arte a propagare il suono ad una distanza considerabile, e per questa cosa non si fa che comprimere fortemente i

raggi d'aria, messi in movimento dal corpo risonante, facendolo passare per un lungo canale e stretto, che sia ripiegato più volte a guisa di trombetta, e che sia ricurvato a guisa di corno da caccia; per tal mezzo i detti raggi d'aria vanno a dilatarsi all'uscita del corpo risonante, e arrivano a trasmettere in lontano l'impressione che hanno ricevuto. Chi è quello che non abbia inteso parlare delle prove fatte con felice successo a Londra dal Cavaliere Morland d'una specie di tromba parlante ossia di tromba marina, col soccorso della quale si giungeva a farsi intendere distintamente a più di una lega?

Infine si è arrivato allo scopo di modificar talmente il suono, che un erudito dell'ultimo secolo (1) si é impegnato a mostrare la possibilità di distribuire un luogo capace a decomporlo col soccorso de'suoi differenti giri e rigiri, al punto di far sentire una cosa diversa da quella che era stata detta. Dimandando, per esempio, in un luogo disposto secondo una certa combinazione, e di cui presenta la figura, *quod tibi nomen?* Il concorso de' rimandi prodotti dalla distribuzione de' corpi circondanti ripeteva distintamente verso un luogo determinato, *Constantinus.* Sicuramente non vi ha nessun rapporto analogo di consonanza tra la dimanda e la risposta; e se egli è vero, come non ci ha luogo a dubitare, che i rimandi in ragione della forma de'corpi che li riflettono, siano pure suscettibili di cambiare le articolazioni del suono, ne nasce che bisogna in tutto e per tutto aver ad essi riguar-

(1) *Musurgia universalis par le Pere Kirker.* Tom. II. pag. 228.

do nella distribuzione di una sala, ove deve tutto tendere a favorirlo, e che in conseguenza la sua figura non debba essere determinata arbitrariamente.

Essendo l'aria il veicolo o l'agente col soccorso del quale il suono si propaga, bisogna evidentemente e principalmente ricorrere alla sua maniera d'agire e di ripercuotersi, per ispiegare le ragioni delle sue modificazioni e delle sue varietà. È stato provato che il suono è un composto di molecole contigue, che ha dell'estensione, della divisibilità, della resistenza, dell'elasticità, che esso è materiale (1), che può ricevere e trasmettere il movimento, e che in una parola esso ha i principali attributi che caratterizzano i corpi: e così essendo va pure il suono sottomesso alle medesime leggi dei corpi allorchè incontra qualche ostacolo alla sua estensione. Si dimostra in meccanica che l'angolo di riflessione d'un corpo che tocca una superficie che a lui resiste, o che lo rimanda, è sempre eguale all'angolo d'incidenza. Sia una superficie resistente F, figura 1 Tavola 1, cui un corpo B diretto secondo la linea BA venga a toccare nel punto A, formando l'angolo CAD, il corpo B sarà rimandato verso G, di maniera che l'angolo di riflessione FAE sarà eguale all'angolo d'incidenza CAD; e questo sarà sempre vero, qualunque sia la superficie resistente, contro la quale si farà la riflessione (2); per conseguenza i raggi d'aria messi

(1) *Leçons de Phisiq. experimentale, par M. l'Ab. Nollet.*

(2) Si fa vedere in tutti i libri di fisica, che la riflessione dei raggi della luce è egualmente sommessa a questa legge.

in movimento dal suono seguiranno pure questa determinazione comune all' urto de' corpi, i quali punto non gli assorbiranno.

Cartesio, in conseguenza del suo sistema de' vortici, pretendeva che il suono agisse sempre circolarmente, e reagisse sopra se stesso contro i corpi circondanti, in maniera da formare delle specie di ondulazioni, appresso a poco come quelle che risultano dall' effetto di una pietra gettata in un bacino d' acqua stagnante.

Ognuno sa che queste ondulazioni si estendono circolarmente, e si succedono infievolendosi a misura ch'esse s' allontanano dal centro del loro movimento, e che si urtano negli orli del bacino avanti che perdano la lor forza; l' urto stesso contro gli orli produce altre ondulazioni che abbattendosi nelle prime, sembrano fortificarle, e far durare il movimento. Ma si è riconosciuto di poi che tale effetto non era già solo, e che non aveva luogo che quando il suono agiva verticalmente, come quello di una campana sospesa; perchè se al contrario il suono si trova diretto obliquamente, simile, per esempio, a quello della voce umana, esso pare agire differentemente, e con una direzione determinata verso i corpi circondanti, sia comprimendo le molecole dell' aria contigue, messe in movimento in ragione della loro elasticità o divisibilità, sia penetrandole come fanno i raggi di una lucerna, sia rispingendole o rimovendole come avviene per l' azione del vento.

Qualunque sia infine la maniera onde il suono agita l' aria circondante, sempre è co-

stantè per gli effetti che ne risultano, che i suoi raggi, o i fili delle molecole d'aria agitati sono in ogni caso rimandati, secondo la regola generale degli angoli d'incidenza e dei riflessi, dagli ostacoli che essi incontrano alla loro estensione, come è già stato detto poco sopra; ed in questa maniera per distinguere le figure più favorevoli al suono e più proprie a concentrarlo, non si tratta che di far attenzione al modo onde potrebbero operarsi i suoi rimandi (1).

È regola costante che niente agisce in natura ad angoli retti, e che tutto sembra muoversi, girare, o gravitare, sia circolarmente, sia elitticamente, sia a seconda di certe curve intorno ad alcuni centri. Si dice che Dio non ha fatto che geometrizzare nella creazione dell'universo: il suono conseguentemente deve essere pure sottoposto all'una di queste determinazioni. Allorché il suono é prodotto da una campana sospesa in mezzo di un luogo libero, o che è diretto verticalmente come dallo sparo di un mortaretto carico di polvere, supponendo che esso non sia punto contrariato dal vento o da corpi contornanti, si propaga, come dicemmo, circolarmente da tutte le parti, appresso a poco come fanno le ondulazioni in un bacino d'acqua stagnante, e la sua forza di ritorno riflette verso il centro del suo movimento per la ragione che i raggi di un circolo sono sempre perpendicolari alla sua

(1) Sono i rimandi dall'uno all'altro de' differenti corpi circondanti che producono gli echi: così per ispiegare i loro effetti, non fa bisogno altro che di osservare la loro rispettiva disposizione.

circonferenza: ma non è lo stesso se il suono è spinto obliquamente da un cannone o dalla voce umana; esso deve allora necessariamente abbracciare, purchè abbia tutta la libertà di estendersi, una massa d' aria tutta differente, piuttosto *oblongue* che *barlongue*, piuttosto elittica che circolare, e la qual sembri dover offerire appresso a poco la forma di un mellone, o d' una sferoide allungata, il cui asse è egualmente un poco inclinato dal basso in alto secondo la direzione del canale d' onde esso è partito, e da cui il corpo risonante, in luogo di essere posto al centro, come nel primo caso, sembra al contrario posto verso uno de' fuochi della sferoide.

La prova, che la massa d' aria scossa è allora una specie di sferoide allungata, si ricava dall' essere il suono della voce o d' un colpo di cannone sentito in un' aria tranquilla più lontano in senso della direzione del canale d' onde esce, o, il che ritorna lo stesso, più in senso della sua forza all' innanzi che all' indietro, ed ancora più lontano verso i lati, che non all' opposto del luogo verso il quale è stato spinto. Un' altra prova non meno palpabile, che l' asse di questa sferoide d' aria messa in movimento è obliquo, ed un poco inclinato dal basso all' alto nel senso della sua direzione, si può dedurre dall' esser la voce, per esempio, intesa sempre meglio nelle parti superiori di una sala d' udienza o d' un edificio, che nelle inferiori. Non ci ha persona che non sia stata a portata di fare tale osservazione.

Da tutte queste considerazioni nasce che la natura medesima di un suono spinto obli-

quamente, come lo è la vóce umana, la sua maniera d'agire, la massa dell'aria, che essa scuote in un luogo tranquillo, debbon concorrere a far riguardare la figura elittica, che non è che la sezione di una sferoide allungata, secondo il suo grande diametro, come la più naturale per circoscrivere la voce avanti che sia essa esausta, e conseguentemente come la più atta a determinare la vera forma di una sala d' uditorio o di spettacoli; perchè il continente trovandosi avere del rapporto col contenuto, la riflessione de' raggi della voce contro i suoi dintorni si farà certamente più uniformemente, che contro tutt' altra curva che non avrà punto di relazione con la massa dell'aria messa in movimento; ed avrà necessariamente più di concerto, più d' unanimità nei suoi rimandi.

Ma, quand' anche la figura elittica non fosse per essere apparentemente la più naturale per far valere la voce, questa meriterebbe la preferenza a motivo del vantaggio prezioso che essa ha di poterla concentrare verso gli uditori in tutta la sua pienezza: si dimostra in geometria che una delle proprietà dell'elisse é, che se si tiran tanti raggi da'suoi fuochi quanti si vogliano verso la sua circonferenza, questi raggi in ragione dell'egualità degli angoli d'incidenza e di riflessione contro questa curva, saranno tutti rimandati o riflessi verso l' altro fuoco Per farci più intelligibili riduciamo ciò che noi abbiam detto ad un fatto di cui ciascuno sia in istato di render ragione: suppongasi un bigliardo di forma veramente elittica, fig. 2, e che il suo

ferro sia stato fissato ad uno de' fuochi G, allora una palla situata all'altro fuoco F, essendo spinta verso un luogo qualunque K, L, M, N delle sponde del bigliardo, tornerà sempre a colpire il ferro G per *mattonella*.

Per conseguenza la medesima cosa succederebbe in una sala da spettacoli ove si facesse tutta intiera di figura elittica, non si avrebbe che a situare il luogo della scena ad uno dei fuochi F, la riflessione o la reazione della voce contro il suo circuito K, L, D, M, N si troverebbe egualmente ripercossa o rimandata da tutte le parti contro l'altro fuoco G, ove sta comunemente la maggior parte dell'uditorio. Allora il concorso di tutti i suoi rimandi formerebbe colla loro unione verso questo sito G una colonna sonora, egualmente sostenuta in tutta l'altezza della sala, la quale mantenendo lungamente il movimento dell'aria, darebbe corpo alla voce, le procurerebbe il più grande effetto, che a ragion deve aspettarsi in tutti i luoghi della medesima estensione, ma d'un'altra forma, e la propagherebbe in qualche maniera all'unisono, al punto che è credibile doversi nelle situazioni più lontane dalla scena intendere egualmente che nelle più vicine (1).

(1) Tutto l'artificio dei così chiamati gabinetti segreti, non consiste che in disporli parimente in forma elittica. Allora se una persona situata ad uno de' fuochi, F fig. 2, parla quel più basso che può all'orecchio di qualcheduno, i raggi d'aria messi in movimento dalla voce, nel rincontrare i muri del gabinetto, vanno tutti a riflettere verso l'altro fuoco G, da che risulta che quello situato nel luogo G intende la persona che parla

Quando noi parliamo dell' elisse è d'avvertire che non si confonda coll'ovale conforme si usa d'ordinario. Quantunque queste due figure abbiano della somiglianza, esse sono per altro molto differenti. L'elisse è una sezione obliqua fatta in un cono. Essa ha per base una figura perfetta e regolare che é il circolo del suo piccolo diametro. La sua curva si descrive uniformemente da due centri che chiamansi fuochi, che non saprebbero esser comuni ad altre elissi più piccole o più grandi; in fine essa può essere divisa in due parti egualmente per tutti i diametri, che passassero pel suo punto di mezzo: in luogo che l'ovale è una figura ideale, la cui base è una curva irregolare, e non divisibile in due parti eguali che per via di un sol diametro; essa si descrive con quattro centri variabili, dai quali è possibile il delineare altre figure ovali concentriche, e le quali non hanno alcuna proprietà dell' elisse pei rimandi (1).

in quello di F, così distintamente come se ella fosse affatto vicina, tanto che quelli situati per tutto altrove non intendono niente. Si veda l'*Enciclopedia* a quest' articolo.

(1) Osservate come si fa l' elisse. Dopo d' avere determinato il grande ed il piccolo diametro AB, CD fig. 2, e di averli incrocicchiati ad angoli retti, di maniera che vengano a tagliarsi reciprocamente in due parti eguali si arriverà a fissare i fuochi F e G, portandone la metà A E del diametro grande dopo ciascuna estremità C e D del piccolo diametro da una parte e dall' altra verso il grande; ed il punto d' intersecazione o di rincontro F e G segnerà sul grande diametro la situazione dei fuochi. Si può delineare l'elisse al momento alzando delle linee perpendicolari al grande diametro, sulle quali si determineranno con linee medie proporzionali tra il grande

Invano si spererebbe di trovare de' vantaggi simili in qualunque altra curva. Sarebbe ciò nella figura semicircolare fig. 4? Siccome i raggi AB, AC, AE sono sempre perpendicolari alla sua curva, supponendo la voce nel centro A, che ne risulterebbe egli, se non che essa sarebbe rimandata verso l'attore, e non nel mezzo degli uditori come nell' elittica?

Sarebbe mai nella figura circolare fig. 5? Supponendo l'attore verso una delle sue sponde A, se si tiran di là le linee AB, AC, AD da tutte le parti verso la sua circonferenza, si osserverà che in ragione dell'egualità degli angoli d'incidenza e di riflessione, il raggio AB sarà riflesso in E; AC lo sarà in F; AD in G: tai rimandi non sarebbero in verun modo vantaggiosi, dato che questi agissero ad uno ad uno, e senza unanimità. La medesima cosa accaderebbe presso a poco, se in luogo di supporre l'attore all'orlo del circolo, si pensasse di situarlo nel suo interno, per esempio, in H, verso il quarto del suo diametro; per giudicare dell' effetto che ne risulterebbe, non

ed il piccolo diametro i punti pei quali deve passare la sua curva: ma siccome quest' operazione è lunga, si è limitata la cosa in pratica a situare ai fuochi F e G dei paletti a cui si attaccan le estremità di una cordicella eguale in lunghezza al grande diametro AB; allora facendosi girare questa cordicella uniformemente, coll' ajuto di una punta si descrive la sua curva ARKOLDMNBCPQ dove tutti i punti si trovano conseguentemente senza interruzione allontanati dai fuochi F e G, della lunghezza AB. Questa maniera di fare l' elisse si chiama volgarmente l' *ovale del Giardiniere*, per distinguerla dalle ovali che si descrivono con quattro centri.

si ha che a tirare pure da questo punto H le linee HI, HK, verso la sua circonferenza L ed M; e si scorgerà dagli angoli d' incidenza e di riflessione, che la voce particolarmente agirebbe senz' alcun concerto, o senza poter essere fortificata dal concorso de' suoi rimandi.

La parabola, fig. 6, non potrebbe meglio convenire, perchè secondo la sua proprietà conosciuta, tutta l'azione AC, AD, che si esercita partendo dal suo fuoco A, si riflette per l' angolo d' incidenza contro la sua curva paralellamente al suo asse AB, vale a dire secondo CF, DE, e reciprocamente tutta l'azione che si esercita secondo le linee ED, FC, paralellamente all' asse AB, contro la sua curva, riflette di concerto al fuoco A. Or quei rimandi, che potrebbero esser favorevoli ad una tromba marina, a una trombetta, o al suono che esce da un canale stretto la cui imboccatura si trovasse al detto fuoco, non ponno egualmente convenire a concentrare la voce in una sala. Perchè nel primo caso, la mira è di comprimere i raggi d' aria messi in movimento, di maniera da formarne una specie di fasci che in ragione della loro forte compressione siano valevoli a portare il suono lontano col solo soccorso della sua forza diretta; e nel secondo caso al contrario si tratta di raccogliere la sua forza di ritorno avanti che essa sia indebolita, e di distribuire in conseguenza i corpi contornanti per fortificarla e darle valore; il che è tutto differente.

Si facciano anche passare in revista tutte le altre figure, e si vedrà egualmente che

scegliendo, sia verso le sponde, sia verso i loro centri, un punto qualunque per la voce, non se ne troverà alcuna che la rimandi tanto favorevolmente quanto la figura di cui si parla.

Essendo l'elisse la figura più vantaggiosa per rapporto all'udito, non occorre altro che determinare qual possa essere la massima estensione che sia permesso di darle. Si sa che la portata della voce non è punto illimitata, e che dopo un certo termine essa degenera successivamente in un rumore vago, confuso, e della quale non si distinguono più in fine le articolazioni. Perciò è dunque importante di ridurre la sua grandezza ad un certo limite, affine di ottenere ancora il vantaggio de' rimandi della voce avanti che sia rifinata, poiché essi sono sì atti a fortificarla e a farla valere. È all'esperienza giornaliera che bisogna ricorrere per questa determinazione. Si osserva che al di là di 72 piedi una voce ordinaria stenta a farsi intendere ed a lasciar distinguere le sue articolazioni in un luogo chiuso e coperto, senza gridare, o senza far sforzi, i quali non potrebbero essere continuati. Ancora è necessario che i dintorni del luogo dove essa si propaga, siano di già ad un certo punto distribuiti favorevolmente; perchè in una pianura, ovvero in una nuda campagna, appena la voce si distinguerebbe a due terzi della distanza accennata. Stante ciò sembra che non si possa oltrepassare una certa estensione, nè ammettere posti in una sala d'udienza o da spettacoli al di là di 72 piedi dal luogo, ove deve parlare l'oratore o l'attore. Con questo mezzo

non trovandosi i raggi del suono punto esausti nell'arrivare agli ultimi posti, vi si potrebbe godere ancora il vantaggio de' rimandi, soprattutto col soccorso della forma elittica. Benchè questa approssimazione non possa essere determinata con una precisione geometrica, siccome quella che meno sensibilmente devierebbe dalla verità, merita che vi si abbia riguardo.

Da tutto quello che noi abbiamo esposto risulta costantemente che la curva elittica ha certamente sopra tutte le altre una superiorità notabile per far valere la forza di ritorno della voce, e che non richiede altro per ottenerne tutto l'effetto possibile, che di rivolgere l'attenzione a due cose; l'una è di rivestire il suo circuito di materie sonore ed elastiche, qual sarebbe il legno, conformemente alle osservazioni fisiche; l'altra è d'evitare tutto ciò che potrebbe contrariare la libertà de'suoi rimandi verso chi ode.

§. II.

Delle cause che portano ostacolo alla vista, e dei mezzi di favorirla in una sala da teatro.

La migliore, e insieme la più naturale maniera di vedere un oggetto, è senza dubbio quella di guardarlo in faccia, senz'essere obbligato di alzarsi, di abbassarsi o di girare la testa, cioè di far in modo che i raggi visuali caschino perpendicolarmente nell'occhio; ma questa cosa non è troppo praticabile in

un teatro spazioso, qual si richiede pei divertimenti di una grande città, e dove per moltiplicare i posti e le sedie non bastando di coprirne il suolo, si vogliono ancora distribuire nel circuito de' muri in tutta la loro altezza. Così dunque in ragione delle diverse posizioni, tutti gli spettatori non possono egualmente godere dell'aspetto della scena o dell' azione teatrale; ciascun di loro la vede necessariamente con qualche differenza. Quegli che sono situati sui lati e nei palchi laterali, non ponno vedere come quelli che sono in faccia sul pavimento o nella platea.

La medesima cosa si dica dell'aspetto delle decorazioni teatrali. Non ci ha che un piccol numero di spettatori che godano pienamente del loro effetto; e per poco che vi si faccia attenzione, si osserverà che non ci ha che un punto solo di veduta che sia esattamente vero per rapporto all'ampiezza, alla posizione o alla prospettiva delle decorazioni, il qual punto di veduta corrisponde d' ordinario al mezzo del palco in prima fila dirimpetto al teatro, o al centro di quello che noi chiamiamo in Francia l'*Anfiteatro*. È verso questo luogo che il decoratore dirige volentieri il principal effetto del quadro della scena. Quelli poi che vedono da tutti gli altri luoghi sono in qualche maniera in una situazione forzata per essi, o troppo alta, o troppo bassa, o troppo da una parte: questa è la grande superiorità che avrà sempre il reale o il risalto sull' artificiale, o sopra ciò che è solo dipinto. Il primo ha una moltitudine di punti di veduta o d'aspetti che sembrano ap-

pieno naturali, malgrado le loro varietà. Il secondo ha un quadro, una decorazione teatrale o una prospettiva, e non ha veramente che un lato solo, un sol luogo dal quale egli faccia un effetto ragionato, e fuor del quale non si saprebbe guari mirare che d'una maniera difettosa. L'arte non arriverà mai a rettificare questo svantaggio, al qual l'abitudine, ed ancora più la mancanza di riflessione ci rendono d'ordinario insensibili.

Lasciando da una parte tutte queste speculazioni che interessano più particolarmente il pittore scenico anzichè l'architetto, ci basterà di notare che le attenzioni necessarie ad aversi, per ciò riguarda la maniera di vedere gli oggetti scenici, si limitano a tre principali, e tutte concernono [illegible] uzione dei posti in una sala di te[illegible]

La prima attenzio[illegible] non allontanare troppo gli s[illegible] ogo della scena, affine che essi s[illegible] di poter discernere le azioni, [illegible] spressione del viso degli attori, che [illegible] o una parte del piacere che si riceve dalle rappresentazioni drammatiche, e per conseguenza dell'illusione che esse devono produrre. Ci ha nei drammi delle scene mute, delle specie di pantomime che sarebbono perdute per una parte del Pubblico, se si desse ad una sala un' estensione smisurata, e i balli perderebbero ancor essi del lor effetto: e come si distinguerebbe allora la precisione dei passi, il disegno e la grazia delle danze in una eccessiva lontananza? Sì la vista che l'udito han dunque de' limiti, per riconoscere i quali richiedesi una discreta

attenzione. Non havvi persona che non abbia notato che si soffriva comunemente qualche pena a discernere i movimenti e le espressioni del viso al di là dei 60 ai 72 piedi, vale a dire appresso a poco alla medesima distanza che la portata ordinaria della voce. In tal guisa si resta capacitato che la più grande estensione d'una sala teatrale ha da essere naturalmente limitata in quanto alla vista e all'udito. Essa non deve avere più di 72 piedi dal luogo della scena infino al posto più lontano.

La seconda consiste nel non elevare mai al di là di certi limiti i luoghi superiori d'una sala, tanto per non aver troppo ad affaticare la vista col renderla troppo intenta, quanto a fine d'impedire gli angoli formati dai raggi visuali d'alto in basso, di non guastare o sfigurare gli oggetti scenici colla loro eccessiva sottigliezza. I fisici hanno riconosciuto che al di qua d'un angolo di 30 gradi, gli oggetti veduti d'alto in basso sembrerebbero sensibilmente deformarsi per cagione degli scorti, e non più comparire sufficientemente sviluppati per riceverne piacere. Se i posti in faccia al teatro non hanno punto questo inconveniente, quelli che sono laterali e più elevati vi sono al contrario molto soggetti. Non vi ha che un mezzo per ciò ovviare, ed è quello di proporzionare sempre l'altezza d'una sala all'apertura del palco scenico: più sarà esso stretto, e meno sarà alta la sala, affinchè in tutte le circostanze, tirandosi de' raggi visuali dai posti laterali superiori, si possan vedere gli oggetti sotto un angolo al di sopra di 30 gradi,

cioè che sia capace di procurare ancora qualche piacere coll'aspetto degli oggetti medesimi.

La terza attenzione, e non meno essenziale delle precedenti, è quella di cercar di dare all'interno d'una sala una figura che non disturbi in verun modo l'aspetto della scena. La sua curva dev' essere naturalmente tale da non porre il minimo ostacolo, sicchè l'occhio dello spettatore abbracci tutta l'apertura del palco scenico, ed egualmente possa prolungare i suoi raggi visuali infino alla tela del fondo, senza l'interposizione di alcun corpo opaco. Nella platea, in faccia alla scena si scopre il tutto comodamente, ma è verso i posti laterali e i palchi che avvicinano la scena, dove s'incontrano comunemente alcuni ostacoli; e per rimediarvi efficacemente sarebbe necessario aver sempre presente la più grande larghezza di una sala, siccome la base di un cono, la cui cima corrispondesse al mezzo del fondo del palco scenico, e i cui lati non fossero interrotti sotto alcun pretesto, sia dal proscenio, sia dalla sua apertura, sia da qualunque corpo intermedio; ma questo non si fa quasi mai.

Risulta manifestamente da tutte queste osservazioni sulla distribuzione dei posti riguardati d'ordinario come più svantaggiosi in uno spettacolo, che per togliere siffatti inconvenienti è d'uopo stabilire certe relazioni costanti tra la lunghezza e la larghezza di una sala, tra l'apertura del palco scenico e la massima altezza degli spettatori, e combinare la cosa in modo, che l'una non possa pregiudicare all'altra.

§. III.

L' elisse sola riunisce tutti i vantaggi desiderabili per una sala teatrale.

Se si esamina attentamente la figura elittica fig. 2, la quale abbiamo di già mostrato essere la più favorevole di tutte le altre ai rimandi del suono, si noterà ch' essa è ancora suscettibile d' essere modificata, secondo tutti i rapporti alla vista convenevoli; e non si tratta per non lasciare alcun dubbio, che di determinarli particolarmente.

Sia un' elisse la cui lunghezza del gran diametro AB, sia stata regolata alla portata ordinaria della vista e della voce, e la cui lunghezza del piccolo diametro CD sia al grande come 3 è a 4: proporzione che è riconosciuta per esser piacevole in esecuzione. Dopo avere fissati i suoi fuochi G ed F, secondo il metodo ordinario, e dopo aver disegnata la sua curva, non si ha che a determinare la sponda del palco scenico con una linea PHO, paralella a CD, che taglierà il diametro AB, o l' elisse AB da un' estremità A, al quarto della sua lunghezza. Se tiransi poscia dalle estremità C e D del piccolo diametro le linee CI, DI, verso il fondo del teatro I, l' intersecazione di queste linee con l' elisse ai punti QR darà non solamente l' apertura del palco scenico QR, ma ancora la profondità PQ e RO del proscenio. Così risulta da tutte queste determinazioni: primo che l' elisse essendo tagliata verso il quarto della sua lunghezza PO dalla

sponda del palco scenico HD, sarà eguale a CD, cioè la sala propriamente detta avrà tanto di lunghezza quanto di larghezza, ciò che sarebbe certamente assai favorevole alla veduta ed alla voce: secondo, che la sua più grande larghezza, od il suo piccolo diametro CD essendo stato considerato come la base di un triangolo, i cui lati prolungati sino al fondo del teatro hanno servito a determinare la sua apertura QR; si vedrà evidentemente da' posti C e D, riputati pei più svantaggiosi, il fondo I delle decorazioni senz' alcun ostacolo: terzo, che l'apertura QR è in circa la metà del grande diametro AB, e in circa due terzi del piccolo CD: quarto, che la profondità PQ ed RO è la metà di AH, parte dell'elisse tagliata dalla sponda del palco scenico PO: quinto in fine che il proscenio non interrompendo punto la curva elittica, ed uno dei fuochi F, trovandosi naturalmente situato nel mezzo, farà che tutti questi rapporti non mancheranno di concorrere a favorire gli occhi e le orecchie.

Quanto all' angolo di veduta dei posti laterali più elevati, non si cerca per determinarlo, che di dare parimente una relazione tra la larghezza della sala e l' elevazione di questi posti, donde possa risultare di vedere gli oggetti scenici ancora con piacere. Suppongasi un paralellogrammo rettangolo ABCD, fig. 3, la cui lunghezza sia eguale alla larghezza CD della sala, e la cui altezza AC e BD sia eguale a 2/3 di CD, o a QR, fig. 2, apertura del palco scenico che è la medesima cosa. Se dividesi questo paralello-

grammo in due egualmente con una perpendicolare EF, che rappresenta il mezzo della scena, tirandosi dal punto A, fig. 3, posto laterale più elevato, il raggio visuale AF, è facile il giudicare che a ragione di questi rapporti l'angolo FAC, sarà di quasi 40 gradi; e che così non elevandosi i posti laterali superiori al palco scenico al di là della larghezza della sua apertura, o al di là di 2/3 della larghezza della sala, ognuno si persuaderà che gli oggetti scenici non saranno punto sfigurati da troppo grandi scorti.

Dalla corrispondenza di tutti questi differenti rapporti egli è manifesto che una sala teatrale si troverebbe esser un composto di forme ottiche ed acustiche le più proprie a favorire gli organi del nostro piacere, e che ne risulterebbe dalla loro connessione il ben vedere e ben intendere da tutte le parti ciò che avesse a succedere o a dirsi sul palco scenico.

Invano del resto chiunque s'accingerà ad architettare in generale un teatro, come abbiamo noi detto, nè otterrà tutto l'effetto desiderato fin tanto che le sue differenti parti non agiranno di concerto, e non concorreranno a far valere il suono, a non contrariare punto l'unità de' suoi rimandi e la sua libera circolazione, se non si avrà il debito riguardo alle osservazioni fisiche riportate precedentemente. La soffitta della sala conseguentemente, in luogo d'offrire una superficie piana e caricata d'ornamenti in rilievo, dev' essere pure per le medesime ragioni una porzione di curva elittica tutta unita, senza di che gli angoli d'incidenza

rifletterebbero i rimandi del suono a caso; perché l' essenziale, come noi abbiam provato, è di concentrarli per farlo valere o fortificarlo. Conviene ancora rivestire tutto il contorno d' una sala di materie sonore ed elastiche, quale è il legname d'opera, essendo noto che i corpi duri non hanno vibrazione alcuna, non ripercotono il suono che seccamente e senza armonia, e che i corpi molli lo assorbiscono e snervano. Che si potrebbe attendere di più dopo le osservazioni da noi fatte intorno alle impressioni che la voce riceve dalla parte de' corpi circondanti, se si ammettessero nella distribuzione d' una sala angoli viziosi, aperture atte ad assorbirla del tutto, oppure certi puntelli sporgenti in fuori? Non ne risulterebbe da tutte queste licenze il più gran disordine ne'suoi rimandi, a volerne giudicare dai loro angoli d' incidenza e di riflessione? Ancor una volta, non si otterrà un buon esito, che quando prestandosi attenzione a tutte queste considerazioni, si riuscirà a comporre un teatro, ove lo scopo di sua destinazione si troverà esattamente compito. Si aggiunga poi a questi vantaggi principali una decorazione d'architettura di buon gusto e di una bella distribuzione, e allora si dirà con Orazio:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci

Ma si obbietterà forse, che le sale da spettacoli non saranno più che di una sola maniera, e che bisognerà allora ad esempio dei teatri degli antichi farli tutti di forma somigliante. Perché no? Sarebbe dunque un sì gran male il renderla di un carattere adatto

all'oggetto della loro destinazione che consiste nel ben vedere e nel ben intendere? Dovendo essere il tutto subordinato a queste due considerazioni essenziali nell' esecuzione di questi edificj, quando si fosse sicuro di riuscire nell' intento non vediamo per qual ragione avesse ad essere libero di affidare all'evento i vantaggi che al Pubblico ne ridonderebbero. Noi osiamo egualmente avanzare che se ci fosse qualche sala ordinata secondo le regole che da noi si sono prescritte, si proverebbe una differenza sì notabile dalle altre, soprattutto per rapporto al sostegno della voce, alla nettezza delle sue articolazioni, al piacere che se ne riceverebbe dall'uniformità de' suoi rimandi, ed all'armonia che risulterebbe dall'esecuzione, sia d'un'arietta, sia d'un pezzo importante di musica, che ben presto si vedrebbero abbandonate le sale che altrimenti fossero distribuite. L' organo della voce può essere considerato come un istromento a corda ed a vento, del quale il vento stesso fa la funzione dell'archetto: or quel che si dice della figura di un violino, la quale è noto che non può farsi a capriccio; poichè se si volesse diversamente modificarla, ovvero farne, per esempio, una cassa o quadrata o triangolare, non recherebbe il piacere che reca, parimente vuolsi credere che per far valere la voce ci abbia una forma privilegiata, mediante la quale debba quella produrre maggior effetto, o trovarvisi maggior accordo o più all' unisono che in qualunque altra figura: tanto che a noi sembra tutto concorrere a provare che dalla sola figura elittica abbiansi a sperare i vantaggi dei quali qui trattasi.

Laonde, per regola generale a voler dare un pregio a qualunque sala teatrale, giusta quanto si è detto, si tenga che per riguardo alla vista conviene prima immaginare sul suo piano, di poi su la sua maggior larghezza alcuni raggi visuali sino a mezzo del fondo del palco scenico: ciò fatto, si giudicherà allora degli ostacoli che potrebbero trovarsi alla estensione dei detti raggi: se i posti sono convenevolmente disposti, quali saranno i più favorevoli, quali saranno i più incomodi? quanto più pochi saranno i posti incomodi, tanto più la distribuzione del teatro si avvicinerà alla perfezione intorno a questo punto.

Convien secondariamente, circa all'udito, immaginare similmente nel mezzo della scena varie linee sino all' incontro del circuito della sala e della sua soffitta; e facendosi attenzione ai loro angoli d' incidenza, si scoprirà la maniera con cui la voce si troverà riflessa. Se i rimandi del suono sembrano farsi, sia contro corpi duri, che non abbiano alcuna elasticità, sia contro corpi molli o che non siano in conto alcuno sonori, se i rimandi sono senza consonanza tra loro o non si sostengono reciprocamente; se il suono scappa dalle aperture; se vien assorbito negli sfondi; se voi vedete nel suo circuito dei pali ossia sostegni salienti, o ornamenti in rilievo, o risalti moltiplicati, concludete con tutta franchezza che la voce agirà in disordine; che la nettezza delle sue articolazioni e della sua armonia ne soffrirà, ch' essa sembrerà sorda o snervata per mancanza d'essere sostenuta, che vi sarà per conseguenza un numero di spettatori che perderanno una parte di ciò che si dirà sulla scena,

e che, in una parola, non s'intenderà, nè vi si vedrà quel benissimo che suol desiderarsi.

Dopo queste osservazioni sui disegni migliorati, trasportatevi durante lo spettacolo (1) successivamente ai differenti posti d'una sala, nella quale noi supponiamo non essersi avuti i debiti riguardi all'acustica, ossia alla *scienza musicale*, e voi troverete soprattutto delle diversità singolari nella maniera d'operare del suono. In un luogo sentirete la voce distintamente in grazia della vicinanza della scena e della sua forza diretta; altrove sordamente, sia per cagione di qualche apertura vicina che la inghiottirà, sia perchè la massa assorbente degli spettatori non sarà stata ripartita con arte: più lungi la voce stessa, per non essere convenevolmente sostenuta dal concerto dei suoi rimandi, vi sembrerà esile ed estenuata, o bene sarete obbligato d'indovinare in parte ciò che avrà detto l'attore: e se poi si tratta di canto; per poco che voi abbiate l'orecchio delicato, le vibrazioni dei suoni vi sembreranno secche, sminuzzate, incoerenti, senza intima unione necessaria per formare accordi melodiosi; e la lor armonia vi lascerà desiderare qualche cosa, che è appresso a poco quello che succede per parte di un mediocre istrumento, ancorchè sia nelle mani di un abile suonatore. Allora i primi sedili dei palchi laterali vi nasconderanno la veduta del-

(1) Noi diciamo in tempo dello spettacolo, perchè tutte le prove che si posson fare in una sala quanto al suono, non sarebbero che illusorie, fin tanto ch'essa non fosse guernita d'uditori, i cui abbigliamenti di superficie molle ammorzano sempre una parte de' rimandi.

l'azione teatrale; o pure sarà necessario che voi stiate in piedi per vedere; infine trasportandovi ai posti più elevati vicino al teatro, *ossia al proscenio*, gli oggetti scenici vi parranno sfigurati relativamente alla troppo grande acutezza dell' angolo di veduta, sotto del quale voi li guarderete, e l'espressioni del viso dell'attore vi sembreranno convulsioni o contorsioni di bocca, a motivo del troppo grande accorciamento. E così si verrà a capo di convincersi, che non è dato di sperare un pieno successo nell'esecuzione di simile opera, fuor che dall' osservanza delle nostre regole.

Applichiamo ciò, che noi abbiamo stabilito, all' esame delle sale teatrali che hanno la maggiore celebrità, incominciando pure dal teatro antico; ciò che ci condurrà a fare successivamente nuove osservazioni, che ci metteranno di mano in mano a portata di sviluppare ancora più particolarmente le nostre ricerche intorno a quello che deve costituire essenzialmente la perfezione di questa sorta d'edificj.

ARTICOLO I.

ESAME DEI PRINCIPALI TEATRI.

Del teatro degli antichi figura 10.

I teatri sì de'Greci, che de' Romani erano tutti di forma semicircolare e costruiti in pietra o in marmo. Erano composti di trè parti

principali e distinte, cioè il proscenio, ó il luogo per la scena, il teatro e l'orchestra (1).

Il luogo della scena aveva la forma di un lungo quadrato, e rappresentava un luogo scoperto come sarebbe un trivio o una piazza pubblica, il cui fondo era terminato da una grande facciata decorata di più ordini d'architettura. Vi si vedevan cinque entrate, tre delle quali in faccia su una medesima linea e due di fianco. L'entrata di mezzo era sempre la più grande, e serviva per uscire sulla scena ai principali personaggi della rappresentazione: quelle a diritta ed a sinistra servivano a quelli di second'ordine, ed in fine le altre due entrate su i lati della scena erano destinate agli attori che si supponeva venissero di fuori, o dalla campagna.

Tutte le decorazioni erano dipinte su le faccie di parecchi prismi triangolari N, N, fig. 10, situati verticalmente sopra perni, e distribuiti da una parte e dall'altra sui lati della scena. Le loro varietà producevano tutti i cambiamenti secondo la natura della rappresentazione (2). Se l'azione doveva succedere

(1) Luogo nel teatro ove sedevano i Senatori Romani.

(2) Tutti gl' interpreti di Vitruvio han seguitato a ripetere sino a'nostri giorni che questi prismi triangolari dovevano essere situati in mezzo delle tre aperture strette della facciata della scena, e che bastavano malgrado gli svantaggi della loro posizione e del loro poco legamento ad esprimere tutti i cambiamenti della decorazione. Quantunque nessuno abbia mai compreso come potesse risultare qualche illusione da un sì fatto meccanismo, nè

davanti un palazzo, la facciata stabile della scena bastava, e non faceva di bisogno che di far girare i prismi triangolari da quella

come fosse possibile di rappresentare la veduta d'un campo, d' una foresta, d' un naufragio, o cambiamenti capaci d' imporre agli spettatori; pure per mancanza d' altro schiarimento si riguardava questa cosa come certa, e si era nella persuasione che gli antichi a fronte delle immense spese, che facevano per i loro spettacoli, non avevano mai conosciuta la magia delle decorazioni teatrali. Noi dobbiamo aver obbligazione al signor Marchese Galliani pei lumi dati su questo argomento ne' suoi eccellenti *Commenti* uniti alla sua bella traduzione di Vitruvio pubblicata a Napoli circa 20 anni fa. Egli ha provato che i prismi triangolari lungi d' essere situati, come si era sempre creduto, nel mezzo delle tre porte principali della scena, erano tutt' al contrario distribuiti sui lati di questa scena, che il testo di Vitruvio è preciso a questo riguardo, e che l' opinione contraria non è stata accreditata per altro, che per non essersi da' suoi interpreti compreso il vero senso del passo in questione. Siccome questa traduzione è poco sparsa in Francia, e la nuova spiegazione di questo passo stesso, distruggendo un errore di una tal conseguenza, è capace di apportare maggiori notizie sull' effetto delle decorazioni della scena antica, noi crediamo di far cosa grata a riportare sommariamente il testo di Vitruvio con le osservazioni del Marchese Galliani.

Ipsae autem scenae suas habeant rationes explicatas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae: dextera ac sinistra hospitalia: secundum autem ea spatia ad ornatus comparata. Quae loca Graeci periactous dicunt ab eo, quod machinae sunt in iis locis versatiles trigonos habentes . . . . Secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scenam.

Perault e gli altri commentatori hanno tradotto così questa parte. « La scena dev' essere disimpegnata e dispo- » sta in maniera che nel mezzo abbia una porta ornata « come quella d' un palazzo reale, ed a diritta ed a sini- « stra due altre porte pei forestieri. Dietro di queste aper-

parte convenevolmente, per rappresentare il suo accompagnamento. Si voleva rappresentare altro luogo, un campo, un paesaggio, una fo-

« ture si situeranno le decorazioni, che i Greci chiamano
« *Periactous* a motivo delle macchine fatte a triangolo
« che si girano . . . . Al di là della fronte della
« scena si devon fare le strade che s'avanzano, avendo due
« altre entrate, l' una per la quale si viene dalla piazza
« pubblica, e l' altra per la quale si arriva dalla cam-
« pagna sulla scena ».

Ciò che ha fatto scambiare la situazione di questi telaj triangolari è stato, secondo il signor Marchese Galliani, l' essersi tradotto sempre il primo *secundum* colla parola dietro, mentre si è al contrario tradotto il secondo *secundum* che è nel medesimo caso per la voce *appresso o al di là.* Questi sono, secondo lui, quei differenti sensi della medesima parola, che hanno cagionato tutta la confusione, ed hanno impedito che ne fosse compreso il vero senso. Non si tratta, dice egli, che di fare ben attenzione alla concatenazione della descrizione di Vitruvio per ben intendere il suo pensiero. Questo autore volendo descrivere le parti d' una scena, comincia da quella del mezzo *mediae valvae ornatus habeant aulae regiae,* indi parla delle entrate a diritta ed a sinistra, *dextera ac sinistra hospitalia:* poscia continua dicendo, *secundum ea spatia ad ornatus comparata,* vale a dire non dietro queste porte, come si è tradotto sinora, ma appresso a queste porte o in giro a queste stesse sono degli spazj per le decorazioni triangolari giranti sopra perno. In fine Vitruvio proseguendo la sua descrizione la termina così, *secundum ea loca versurae sunt procurrentes etc.* Appresso a questo luogo vi sono due strade per gli attori che si suppone arrivino da di fuori o dalla campagna sulla scena. In effetto questa spiegazione sembra semplice e naturale. Essa rende altronde intelligibili i cambiamenti delle decorazioni del teatro antico, in luogo che le antiche interpretazioni gli avevano resi tutt' affatto inverisimili. *Architettura di Vitruvio colla traduzione Italiana e commenti del Marchese Galliani.* Lib. V., cap. VII. pag. 192.

resta? Si calava una tela dall'alto della scena che copriva la facciata in rilievo, e giravansi i prismi per mostrare agli spettatori le parti laterali corrispondenti, congiunte con la novella decorazione del fondo tutto unito. In tale disposizione i fianchi della scena restavan nascosti, e si trovavano legati tutti naturalmente coi quadri del palco scenico, secondo che la rappresentazione era o tragedia, o commedia, o pastorale. Quanto alle sale che si scorgono dietro la scena, servivano esse di camera agli attori ove abbigliarsi e riposarsi durante le pause negli atti.

Il teatro propriamente detto era il luogo destinato agli spettatori, e non già quello riservato agli attori, quali oggi sono le nostre sale teatrali. Aveva il teatro antico comunemente la forma di due semicerchj concentrici di differente diametro, tra i quali si alzavano alcuni gradini P, ciascheduno di 15 o 16 pollici d'altezza sopra 21 di larghezza, i quali erano sovente terminati da un colonnato, ove si collocavano d'ordinario le femmine. Nei più grandi teatri si contavano sino a tre piani di gradini P, P, composti ciascheduno di 7 o 9 ordini, divisi in due ordini da prima nella loro altezza per via de'pianerottoli di separazione R, ed in seguito nella loro circonferenza per via di piccole scale particolari SE, a ciascun piano, situate non dirimpetto le une alle altre, ma corrispondenti al mezzo di quelle del piano inferiore.

Sotto i gradini, perchè vi si andasse da tutte le parti, erano distribuite le ampie scale T, T, le cui porte mettevano su i ripiani R, di

maniera che il popolo poteva comodamente entrare ed uscire senza confusione. Questi edificj erano inoltre contornati all' esterno di portici attigui V, che servivano a facilitare l'entrata e l' uscita dallo spettacolo, e nel medesimo tempo a ritirarvisi il popolo quando qualche cattivo tempo interrompeva per accidente la rappresentazione.

L'orchestra era lo spazio compreso tra la scena ed il giro inferiore del teatro, e partecipava conseguentemente della forma dell'una e dell'altro. Vi si arrivava per sette entrate L, B, E, H, M, C, F. Il suo pavimento era presso i Romani di 5 piedi più basso che quello della scena, ed era il luogo ove si mettevano le persone più distinte; ma presso i Greci era di 10 piedi più basso, stante che non serviva che ai musici, ai pantomimi e ai danzatori.

La figura 10, rende chiara la distribuzione del teatro antico. Essa è divisa in due parti; quella a diritta rappresenta la metà del suo piano a livello del pian terreno colle scale T, che conducono ai gradini P, coi portici V, che li precedono e colle differenti entrate B, E, H nell' orchestra. Quella a sinistra mostra la metà del piano de' due ordini de' gradini, separati da un ripiano R, e coronati da una galleria Q.

V' avea de' teatri che contenevano dai 20 ai 30 mila spettatori seduti, e la cui orchestra giungeva sino a 120 piedi di diametro, di maniera che i più vicini al mezzo della scena sopra i gradini ne eran qualche volta lontani di più di 60 piedi. Gli spetta-

coli non erano giornalieri. Questi si davano *gratis*, sempre in pieno giorno, e solamente in certe circostanze, e davansi a spese o del governo, o dei ricchi cittadini che desideravano di rendersi benevoli appresso il popolo, sia durante la loro magistratura, sia per ottenere i loro suffragi nelle elezioni.

Questi edificj non avevano copertura solida, ove non fosse, per quanto si crede (1), al di sopra del proscenio, e nei giorni delle rappresentazioni s'accontentavano di stendere delle vele di nave per riparare gli spettatori dagli ardori del sole.

Per disegnare il teatro Romano si trattava, secondo Vitruvio, di fare un circolo, il cui diametro era la grandezza del suolo del teatro, e di descrivere in questo circolo quattro triangoli equilateri ABC, DEF, GHI, KLM, disposti ad intervalli eguali, di maniera che coi loro angoli ne toccassero la circonferenza, e la dividessero in 12 punti. Di questi punti ve ne aveva sette L, B, E, H, M, C, F, che servivano ad indicare le entrate nell'orchestra, e gli altri cinque a regolare la distribuzione della scena. Il lato GI del triangolo GHI determinava la profondità della scena e l'estensione della facciata; il suo mezzo O indicava il sito della porta reale, ed il rincon-

(1) Nei disegni circostanziati che noi abbiamo veduto di un teatro antico, innalzato ad Orange nel Delfinato, del quale sussistono ancora rovine considerabili, si distinguon tuttavia molto bene la lunghezza dei muri, del fondo e delle estremità, il luogo della scena, il pendìo del tetto, e i buchi delle travi che coprivano questa parte.

tro dei due lati DE ed HM dei triangoli DEF ed KLM; col lato GI si esprimeva il mezzo delle due porte d'entrata per i personaggi secondarj; gli altri due spazj GL ed IF, a diritta ed a sinistra della scena, servivano d'entrata agli altri attori; e tirandone una linea LF, si aveva la separazione dell'orchestra e del proscenio. Per conseguenza il diametro del semicircolo della parte inferiore del teatro determinava l'apertura del luogo della scena, e legava insieme i loro piani.

Senza entrare nell'esame delle contraddizioni che molti eruditi hanno creduto di notare tra le regole prescritte da Vitruvio e la figura di più teatri, dei quali sussistono ancora le rovine, a noi basta di osservare, relativamente al fine che ci siamo proposti, i vantaggi e gl'incovenienti che posson risultare in generale per rapporto alla vista ed all'udito dalla loro costruttura.

La forma concava de'gradini, che s'innalzavano sempre allargandosi, facilitava naturalmente agli astanti il mezzo per ben vedere il luogo della scena senza avere a stentare. Non v'aveva altri posti che potessero riuscire incomodi, se non quelli che erano nelle parti più laterali e vicini al muro di separazione del teatro e della scena. Il punto di mezzo veniva ad essere come il centro dei raggi visuali di tutti gli spettatori. Questa distribuzione dava luogo evidentemente ad una bella decorazione, perciocchè essendo libero il giro superiore del teatro, lasciava l'arbitrio di ornarlo di colonnati, di portici, e di spiegarvi tutte le ricchezze dell'architettura.

Siccome si andava agli spettacoli senza pagare, ragion vuole che assai vasti dovean farsi anche i teatri; ond'è che gli antichi avevan trascelta la forma semicircolare, come la più atta ad appagare l'intento. In vero tra tutte le figure di un perimetro eguale, il circolo è quello che contiene uno spazio maggiore. La distribuzione dei posti per via di gradini era fatta anch' essa in grazia degli usi voluti da que'tempi. Non si andava agli spettacoli colla mira di farsi segnatamente additate. Le femmine non erano accostumate a darsi dell' importanza, e non occupavano nemmeno i migliori posti. Presso i Romani erano le femmine sempre lontane dalla vista, avevano il lor posto sotto le gallerie che confinavano coi gradini; e presso i Greci non intervenivan esse neppure agli spettacoli teatrali.

Nel considerare la vasta estensione di questi teatri, si deve inclinare a credere che essa dovesse impedire a ravvisar bene le espressioni del viso degli attori; la maggior parte degli spettatori erano necessariamente troppo lontani dal luogo della scena per poterne giudicare, stante che le vele navali, che servivano di coperto a questi edificj, dovevano portarvi una certa oscurità: in tal guisa pare che gli antichi avessero rinunciato al detto vantaggio col voler dare le maschere ai loro attori; cosa che diremo andando avanti.

L'udito ancora era assai meno favorito che la vista per la forma e per la straordinaria ampiezza di quei teatri. La disposizione anfiteatrale poteva a dir vero cooperare a diminuire scendendo il volume d'aria destinato

ad essere messo in movimento dalla voce, ed a portarla in tutto naturalmente alle orecchie degli uditori distribuiti sui gradini; e il poco fondo della scena poteva pur agevolare il ritorno di essa coll' urto delle dure superficie del gran muro GI. Ma allorchè i gradini erano occupati, gli uditori necessariamente componevano una grandissima massa assorbente, capace di mettere ostacolo ai rimandi del suono, ammettendo anche che le vele con cui si coprivano questi edificj non contribuissero guari meno colla loro molle superficie a rintuzzare e a danneggiare la sua riflessione o ripercussione; per conseguenza non vi aveva nulla a sperare fuori che dalla forza diretta della voce o del suono.

Invano si crederebbe di poter trarre qualche partito, per rinforzare la voce, dal muro del fondo delle gallerie Q superiori ai gradini, riuscendo esso troppo lontano per produrre qualche effetto, e non essendo massime foderato di materie sonore ed elastiche; e poi ammesso che il detto muro avesse procurato dei rimandi, essendo però i raggi d' un semicircolo sempre perpendicolari alla sua circonferenza, avrebbero conseguentemente riflesso verso la scena o verso la bocca dell'attore; ciò che parimente di poco vantaggio sarebbe stato per gli uditori. Gli antichi altresì non potevano contar molto sui soccorsi naturali in quanto ai rimandi del suono, perchè vi avevan essi supplito con mezzi artificiali.

Essi avevano immaginato di distribuire a certe date distanze varie piccole cellette nel centro de' diversi piani de'gradini, in ciasche-

duna delle quali collocavano un corpo sonoro o vaso di rame, molto somigliante per la forma ad una campana. Questi vasi, de' quali si vede la figura e la situazione rappresentata a parte in A sulla sinistra del nostro disegno, erano isolati e sostenuti in una posizione inclinata con un cono di ferro nel mezzo delle cellette. Erano essi proporzionati secondo certi modi di musica; di maniera che mandavano un suono, quando erano toccati, sia alla terza, sia alla quarta, sia alla quinta gli uni degli altri, e produceano tutti gli accordi sino alla doppia ottava. Le cellette avevano al più due piedi in quadrato, e ciascheduna aveva un'apertura fatta nei gradini e rivolta verso la scena. Da quella parte i raggi della voce penetravano in queste cavità dove venivano in seguito ribattuti con forza dalla risonanza dei vasi di rame, con cui gli accordi relativi ai modi della musica la sostenevano, ne fermavano i rimandi, o piuttosto gl'incatenavano con una specie d'attrazione tra loro in mezzo agli uditori.

È supponibile che vi avesse una sorta di simpatia tra questi rimandi appresso a poco simile a quella che si nota tra due corde di liuto differenti, le quali siano vicine in una medesima camera ed all'unisono; si sa che non si può toccare l'una senza che l'altra del pari non risuoni a vicenda. Non sarebbe per avventura possibile di spiegare gli effetti che risultavano dai detti vasi di rame con ciò che avviene alle volte in una bottega di un calderajo, o in qualch'altro luogo ove trovisi una quantità di vasi concavi? Per poco che

vi si faccia attenzione si osserva che parlandosi di un certo tuono di voce si sente risuonare del medesimo quel pezzo che si trova pienamente all' unisono col tuono predetto, mentre che gli altri stanno in silenzio, e che cambiandosi tuono di voce sentesi al contrario rispondere un altro pezzo. Tal era probabilmente il giuoco di tanti simili rimandi cui avevan posto studio gli antichi, e che era la base de' soccorsi artificiali de' quali facevasi uso per fortificare e concentrare ad un tempo la voce degli attori nei loro teatri.

Che che ne sia di queste congetture, richiedevasi, per quanto pare, molta e molt'arte a rendere corrispondenti questi vasi di rame ed a distribuirli all' intorno de' gradini; perchè Plinio dice che a' suoi tempi producevano un meschino effetto. Noi non siamo abbastanza instruiti della musica degli antichi per calcolare fino a qual segno questo mezzo artificiale dovesse aumentare la forza del suono; ma certo doveano essi trarne de'soccorsi reali per facilitare agli attori il farsi sentire in luoghi così vasti, quali erano i loro teatri, senza copertura solida, dove gli spettatori stavano qualche volta lontani dalla scena sino 120 piedi, e dove regnava in fine, malgrado la superiore vigilanza, una sorte di mormorio sempre inevitabile in mezzo a una moltitudine di popolo alla rinfusa radunato, nella quale non mancan mai pur troppo tanti e tanti disattenti e inquieti. L' estrema passione che si sa che essi avevano per le azioni sceniche, deve far presumere d'altronde che vi prendessero piacere, e questo piacere ch^ non po-

teva per la massima parte esser loro arrecato che per via dell'orecchio, è egli probabile che lo avrebbero tanto gustato, se in fatto non avessero inteso convenevolmente la cosa che si rappresentava?

I Greci egualmente che i Romani, conforme si pretende, traevan gran partito dalle maschere degli attori per rinforzar la voce; poichè questi recitavano sempre mascherati, e le loro maschere, a differenza delle nostre che non coprono che il viso, involgevano tutta la testa, ed eran quindi effigiate con bocche eccessivamente larghe e spalancate. Questa forma di maschera ha fatto congetturare molto verisimilmente che da essa spuntassero in fuori certi cornetti che contribuissero ad aumentare la forza della voce. Si legge nella ciquantesimaprima *Epistola* di Cassiodoro che la voce degli attori era talmente fortificata dalle concavità che si stentava a credere che essa provenisse dal petto di un uomo; or queste concavità non potevano essere che i vasi di rame e i cornetti delle maschere (1).

(1) Si è creduto per lungo tempo che la declamazione teatrale fosse divisa presso i Romani, e che l'attore che gestiva non era lo stesso di quello che recitava. Il signor De-Voltaire nelle sue *Questioni su l'Enciclopedia* è stato quello che alla parola *Canto* ha notato l'abbaglio preso dell'Abate Dubos in una sua opera intitolata: *Riflessioni critiche su la Poesia e la Pittura.* E l'abbaglio preso da questo, che accreditava l'invalsa opinione, nacque dall'aver male interpretato un passo di un autore antico. *Tito Livio lib. VII.* c'insegna, dice l'Abate Dubos, che essendo un attore chiamato Andronico colto da raucedine cantando negli intermezzi, ottenne che un altro cantasse per lui, intanto ch'egli ese-

Qualunque opinione si abbia però dei soccorsi artificiali mercè de' quali giungessero gli antichi ad aumentare il corpo della voce nei loro teatri, devesi non pertanto inclinare a credere, che la loro vastità senza una copertura solida doveva pregiudicare al suono. Essi contenevano troppa gente, perchè ciascheduno potesse godere convenientemente dello spettacolo; si dovevano discernere a stento gli oggetti scenici dai posti superiori nei gradini, a fronte principalmente della poca o molta oscurità che vi avran portata le vele dalle quali eran coperti. Infine i vasi di rame distribuiti con arte potevano bene quanto si vuole rinforzare la voce, darle maggior corpo, aumentare la sua estensione, fermarne i rimandi nel mezzo degli uditori, ma favorivano eglino egualmente la nettezza delle sue articolazioni? Non ne risultava egli qualche rimbombo o ridondanza capace di soffocare la voce o di farle qualche danno? Questo è ciò che a nostro avviso dà a dubitare.

guiva la danza, e che di là venne il costume di dividere gl' intermezzi tra i danzatori e i cantori. *Dicitur cantum egisse magis vigente motu, cum nihil vocis usus impediebat.* Ciò che significa: l' attore espresse il canto colla danza, *cantum egisse magis vigente motu,* cioè con movimenti più vigorosi; ma non dicesi in verun modo che la recita del dramma sia stata divisa fra un attore che non facesse altro che gestire, ed un altro che declamasse; la cosa sarebbe stata, come a ragione osserva il signor De-Voltaire, quanto ridicola altrettanto impraticabile.

ARTICOLO II.

Del teatro di Vicenza fig. 11 *Tavola II.*

Questo edificio fu costrutto sul disegno del celebre Palladio nel 1580 a spese dell'Accademia chiamata *Olimpica* della città di Vicenza: nella sua erezione si è avuto per fine di dare nel risorgere delle scienze e delle arti in Europa un' idea degli spettacoli drammatici degli antichi; e vi furono rappresentate infatti successivamente le principali opere di Sofocle e d'Euripide, tradotte in versi Italiani, le quali furono declamate allora dagli accademici medesimi. Su questo teatro fu pur data la rappresentazione della prima tragedia moderna regolare, la *Sofonisba* del Trissino nella quale si trovarono per la prima volta osservate le tre unità di tempo, d'azione e di luogo, che hanno servito poi di base a tutte le nostre opere drammatiche. Perciò l'esecuzione di questo edificio non poteva avere un' origine più rinomata. Ora vi si recita raramente, e non vi si danno quasi altro che balli, o di tempo in tempo alcune tragedie: le sale attigue servono a tenervisi le adunanze pubbliche degli accademici.

La struttura de' nostri teatri moderni non potrebbe dare che un' idea imperfetta di quello di Vicenza. Esso riunisce le tre parti principali del teatro antico. La sua forma in luogo di essere semicircolare, è solamente una semiovale tagliata dal luogo della scena, o dalla sponda del palco scenico, secondo la

moderna maniera di parlare. I posti per gli spettatori sono pure distribuiti in gradini, e terminati da un colonnato d'ordine Corintio. Il luogo della scena o il teatro ha 78 piedi e mezzo di lunghezza sopra 21 di larghezza. Rappresenta l'ingresso in una città, e ha davanti una piazza pubblica con un superbo arco di trionfo in onore di Ercole, il più grande eroe dell'antichità. Tutte le statue di questo monumento sono allusive alle sue virtù, e tutte le sue imprese sono figurate nei bassirilievi che ne fanno l'ornamento.

La decorazione della scena è stabile, nè è punto suscettibile di diversi cambiamenti come in altri teatri. Vi si vedono sette strade ornate di fabbriche pubbliche e private, le cui facciate sono eseguite in rilievo ed in prospettiva; onde vi si vede un Principe che comparisce fuori di un palazzo per venire sulla scena, un sacerdote che esce da un tempio, un cittadino dalla sua casa, un corriere che sembra arrivare naturalmente di fuori della città per portare una nuova, passando da una specie di viale d'alberi artificiali, immaginato sopra uno de' fianchi del teatro.

Il grande diametro della semiovale sino ai gradini più elevati dell' anfiteatro ha 102 piedi di lunghezza, e quello dal piano dei gradini a livello dell'orchestra ne ha cinquantasei. Il piccolo diametro ha circa 40 piedi sino all' altezza dei gradini, e quello dell' orchestra ha particolarmente 17 piedi e mezzo.

I gradini in numero di 14 sono compresi tra due semiovali concentriche aventi uno spazio di 23 piedi. Questi sono coronati nel loro

giro superiore da un colonnato Corintio decorato di nicchie verso il mezzo e le estremità. I muri in circuito ai gradini in luogo di secondare la loro curva, sono continuati in quadrato e verso i loro angoli vi ha due grandi scale per salirvi. Infine si entra nell'orchestra da due porte FF situate sotto i gradini verso le loro estremità.

Questo edificio non è già costruito alla leggiera, ma in pietre belle quanto il marmo, ad eccezione de' gradini e delle facciate delle contrade della città, che sono di legno. È coperto da tetto con armatura di legname, ed è terminato interiormente da una volta pur di legno alta circa 50 piedi al disopra del pavimento, la qual presenta una superficie piana.

Noi non insisteremo di più sulla descrizione di questo edificio, la bellezza architettonica del quale merita tutta l'attenzione dei conoscitori, e del quale abbiamo testè pubblicate tutte le particolarità (1), per servire di supplimento alle opere di Palladio; e può chi vuole consultarle, mentre or noi a tenore del nostro divisamento ci restringiamo a considerarlo sotto i rapporti ottici ed acustici.

Noi abbiamo provato al cominciamento di quest' opera che nei principj della vista e dell'udito esaminati nel suo vero aspetto bisognava cercare, quale abbia ad essere la miglior disposizione d'una sala teatrale, o d'una platea; abbiamo osservato ancora che la voce si faceva sentire in un'aria libera, più da lontano nella direzione del canale d'onde la voce esce, di

(1) Quest'opera è intitolata: *Description du Théatre de Vicence*, e si vende a Parigi da Gueffier librajo, *contrada de la Harpe*.

quel che sia dalla parte posteriore, o che dai lati, e che la massa d'aria da essa agitata essendo piuttosto di forma *oblongue* che *barlongue* (1), più quindi naturale per una sala d'uditorio o platea era la figura lunga che la larga; perchè allora si diceva che la sala partecipando di più per la sua forma colla massa d'aria messa in movimento, la voce sarà meno impedita, le sue articolazioni saranno necessariamente più nette, i suoi rimandi agiranno con più di concerto, e saranno più suscettibili di essere sostenuti o di essere fortificati vantaggiosamente, sopra tutto se il suo circuito sarà guarnito di materie sonore ed elastiche, qual sarebbe il legno. Essendo ciò fuori di dubbio, è manifesto che la figura del teatro di Vicenza è precisamente l'opposto di quella che noi abbiamo dimostrato essere la più confacente al suono. Essendo l'anfiteatro o luogo degli spettatori presso che tre volte più largo che lungo, non dà egli a temere che la forza del ritorno della voce dell'attore, incontrando troppo tosto il muro del fondo, ne predomini la sua forza diretta, o che almeno essendo essa obbligata a grandi sforzi per estendersi verso le parti, questa forma, per così dire, bislarga non sia pregiudicevole alla nettezza delle sue articolazioni?

Se è vero, come noi l'abbiamo mostrato

(1) Si riportano quali sono in Francese quei due aggettivi, perchè essendo d'identico significato, ciascuno li spiegherà a suo modo. Noi però guardando al senso qui voluto dal discorso, dubitiamo che per *oblongue* s'intenda realmente bislunga, per *barlongue* non lo stesso, ma l'opposto, cioè, se per analogia si può dire, bislarga.

nel principio della nostr' opera, che il mezzo d'aumentare la forza del suono, é di concentrarlo, di riunire i suoi raggi, e d'impedire che non ne scappino delle porzioni tali da indebolirlo; che si deve egli mai pensare dei due gran fondi o spazj lasciati a destra ed a sinistra dietro le colonne isolate che terminano i gradini dell'anfiteatro, in fondo dei quali stanno le scale? Non par egli con ciò derogarsi ai premessi principj e far torto alla voce, intercettando la libertà della sua circolazione verso tai luoghi?

Aggiungiamo inoltre che il contrasto tra la forma semiovale del colonnato e la forma paralellogramma dei muri nudi che gli sono addossati, non riesce meno sfavorevole all'unità de' rimandi del suono; perchè non potendo la loro riflessione effettuarsi alla stessa maniera contro ciascuna di queste differenti superficie, ne risulterebbe da questa diversità una complicazione svantaggiosa, e certo sarebbe minor male che i muri all'intorno secondassero la curva del colonnato come nei teatri antichi.

Nè si debbe valutare gran che l' effetto che potrebbe risultare per parte dei gradini comechè siano in legno: possono in vero ben servire essi ad avvalorare la voce quando sono sgombri, ma quando sono occupati da spettatori, devono assolutamente offrire una massa assorbente incapace di favorire qualunque rimando; onde non vi ha a sperare che dalla parte dei muri attornianti l'anfiteatro e la facciata della scena, ma questi pure essendo sforniti di materie sonore ed elastiche non possono rimandare la voce che seccamente e senz'al-

cun'armonia; sicchè non vi ha quasi più a sperare altro soccorso se non che dalla parte della soffitta o sia della volta, ma anche questa per esser di superficie piana non sarà atta a riflettere i suoni non facendo che concentrarli. Per giudicare della maniera con che possono agire i rimandi, basta il tirare dal mezzo A della scena tante linee quante si vorranno AB, AD, contro i muri in giro, e si vedrà dagli angoli d'incidenza e di riflessione che AB sarà ribattuto verso C, e che AD lo sarà verso E, vale a dire i rimandi agiranno per caso da tutte le parti, e senza poter essere fortificati dal loro concorso, come sarebbe da desiderare.

Comunque la vista sembri meglio favorita che l'udito dalla forma semiovale, perchè offre una fronte più grande alla scena, e perchè lo spettatore si trova situato al lungo di questa curva tagliata secondo il grande diametro meno obbliquamente, che se essa fosse secondo il piccolo; ciò non ostante non si è potuto togliergli il difetto che vi resta di un certo numero di posti men che buoni verso l'estremità dei gradini della scena e dell'orchestra: inconveniente che è parimente comune al teatro antico, e al quale non è possibile d'ovviare fuorchè non si dia una larghezza eccessiva all'apertura della scena, ovvero che vi si lascino vacanti i posti stessi.

Perciò che spetta alle decorazioni stabili della scena, per quanto a primo aspetto possano sembrare seducenti, esse perdono non poco allorché sono illuminate; i piccoli edifizj che ornano queste contrade, comunque espressi in rilievo ed in prospettiva, non avran mai nè

l'aria naturale, nè mai produrranno tutta l'illusione che si deve aspettare nel tempo delle rappresentazioni drammatiche. Perché oltre che siffatti edifizj non sono abbastanza distanti dalla grande facciata della scena sicchè abbiano ad ingrandire la picciolezza della loro proporzione, gli attori nell'uscire da tali contrade, o dalle loro case non potranno giammai essere in corrispondenza nè colla poca loro larghezza, nè con l' elevazione delle case circostanti, nè coll' altezza delle loro colonne, porte e finestre; essi dovranno a confronto di quelle case e contrade comparire quasi giganti.

Da tutte queste osservazioni risulta, che quantunque sia ammirabile l' architettura di quell'edificio, manca però molto alla sua figura e alla sua distribuzione, perchè quali esse sono possano essere riguardate quai modelli.

ARTICOLO III.

Del teatro di Parma fig. 10 Tavola II.

Questo edificio fu eretto verso l'anno 1600 nel tempo che la Casa Farnese era in possesso di quel ducato(1). Non si sa il nome del

(1) *Nota del Traduttore.* Ranuccio Primo Farnese, figlio primogenito del guerriero Alessandro e di Maria di Portogallo, col disegno di Giovanni Battista Aleotti d'Argenta presso Ferrara, diede principio al gran Teatro nell' anno 1618; fu terminato nel 1619; ma chi lo fece costruire non potè vederne la grande apertura, che seguì nel 1628, essendo il suddetto Duca Ranuccio repentinamente morto nel mese di marzo del 1622.

Vedi la *Descrizione del Gran Teatro Farnesiano di Parma,* e *Notizie storiche sul medesimo* di Paolo Donati Parmigiano, architetto. *Parma,* 1817.

l'architetto che ne ha dato il disegno; tutto ciò che si sa è che il Bernino vi ha messo l'ultima mano. È già dal 1733 a questa parte che non vi si danno più rappresentazioni: e presentemente è ridotto a molto cattivo stato. La sua situazione è al primo piano del castello ducale. Esso ha di lunghezza totale, compreso il grande scalone che vi conduce, intorno a 350 piedi, e di larghezza nell'interno tra un muro all'altro 96 piedi (1). Dalla pianta, la quale molto diversifica da quante vennero finora pubblicate, e della esattezza della quale siam noi mallevadori per aver misurato sul luogo quel teatro, si può giudicare della sua grandezza e della sua relazione con altri teatri, le cui piante si danno in tavole disegnate sulla medesima scala.

L'apertura del teatro ossia del palco scenico è di soli 36 piedi in quadrato; ciò che sembra poco proporzionato colla sua estensione. La decorazione del suo frontispizio ossia del proscenio, consiste in un grand'ordine Corintio, costrutto in legno e terminato da un attico,

(1) Nella *Collezione delle piante de' Teatri* pubblicata dal signor Dumont, opera, che, per parentesi, non è che una compilazione fatta senza capo, ed in gran parte senza esattezza, la pianta del Teatro di Parma è appena riconoscibile, tanto è dessa sfigurata. Non si vedono che 13 intercolunnj in giro sopra de' gradini, quando ne ha 17 in opera; ciò che rende la sala più corta di un quarto di quel che essa è realmente. Tutte le scale sono soppresse, e si son messi dei pilastri in luogo di colonne nel frontispizio del teatro. La pianta del teatro di Vicenza non è punto più corretta; in gran parte le misure sono sbagliate, e la piccola città non vi si trova nemmeno.

il cui ordine ha differenti passaggi, e i cui intercolunnj sono ornati di due file di nicchie.

La sala propriamente detta ha 110 piedi di lunghezza dalla sponda del palco scenico sino all'alzarsi de'gradini, ossia tutto il piano pel lungo della platea; lunghezza che apparirà senza dubbio eccessiva in riguardo alla portata ordinaria della voce. La sua forma è tutta in opposizione a quella del teatro precedente. Pare che nella sua origine fosse una lunga galleria, intorno dalla quale venissero distribuite decorazioni di architettura in rilievo ed in legno per darvi feste e spettacoli. Comunque sia, essa è formata di due linee paralelle riunite mediante un semicircolo da cui risulta un portico in faccia della scena, ed è contornata da 14 gradini di legno, che sono elevati sopra un piccolo piedestallo o basamento coronato da una balaustrata, sopra della quale a varie eguali distanze figurano alcuni Genj con fiaccole destinate a rischiarare la sala; essendo le quali fiaccole intermedie tra il luogo della scena e gli spettatori stanti sopra i gradini, devono in parte abbagliare la vista, e nel medesimo tempo interrompere a molti la veduta dello spettacolo.

Questi gradini, ai quali si perviene da cinque scale, sono terminati da due ordini d' architettura uno sopra l' altro de' quali il primo è Dorico e Jonico il secondo. Essi sono fatti in legno dipinti, a differenti vene marmorate, e i loro intercolunnj sono decorati di arcate, che servono su i fianchi d'apertura alle finestre, e formano alcuni palchetti in faccia della scena. Quest' ordine di palchi è coronato da una balaustrata con figure a piombo delle colonne.

Vicino al frontispizio del teatro o palco scenico si vedono a diritta ed a sinistra due grandi muri nudi con porte, e a lato di ciascuna due colonne Joniche, sporgenti due terzi, e sostenenti l' una e l' altra una figura equestre in mezzo rilievo. Il soffitto della sala da un capo all' altro a un perfetto livello, e a tavole ottimamente connesse novera circa 60 piedi di altezza dal pavimento. In generale la decorazione di questa sala è di un assai bello stile architettonico, ed il suo aspetto produce il più grand' effetto.

Si pretende che nella sua origine il pavimento, ossia lo spazio incluso fra i gradini ed il teatro, fosse destinato a servire di bacino per dare all' occasione piccole naumachie, giostre di lancie, divertimenti di fuochi artificiali sull' acqua, e che per conseguenza si fosser disposti dei tubi conduttori, capaci di poter all' uopo riempire d' acqua il bacino sino all' altezza di 4 o 5 piedi. Se ciò sia seguito o no, al presente non è possibile il giudicare, stante il suo pessimo stato.

Si è detto che poteva contenere sino a 12,000 persone; ma noi duriam fatica a credere che vi possan capire solamente due terzi di questo numero; perchè la superficie del luogo destinato per gli spettatori, compreso l' interno fra tutti i suoi muri, non è che di 10,560 piedi quadrati, dai quali bisogna dedurre il sito delle scale, dell' orchestra e dei rilievi o delle decorazioni della sala; aggiungansi anche altri 2500 piedi di superficie che a tanto noi facciamo ascendere i posti disponibili nei due piani che sorgono in faccia al palco scenico,

e si troverà che non poteva in tutto e per tutto quell' edificio contenere il preteso numero di persone.

L'ingresso principale si ha per via di un vestibolo con avanti un grande scalone a due andate. L'armatura del comignolo viene assai lodata sì per l' arditezza dell' esecuzione che per la sua semplicità: le tettoje tutte a correntini hanno in lunghezza una tratta di cento piedi, e sebbene siano divise in tre parti, pur son insieme congiunte a coda di rondine, e legate con mirabile solidità da spranghe di ferro.

Differenti sono le opinioni sull'effetto che produce la grandezza di questa sala. Alcuni pretendono che si sia cessato di rappresentarvi per essere tanto vasta da non potervisi sentir gli attori. Altri, ed è il maggior numero, vogliono che malgrado la sua ampiezza al contrario favorisca talmente il suono che dai posti più lontani sia facile intendere distintamente quel che si dice dall' estremità del palco scenico. Siccome quest' ultima opinione è la più accreditata, e si cita di continuo questa sala in esempio per provare che si posson fare delle sale teatrali di qualsivoglia ampiezza, e nulladimeno non aver forza di pregiudicare alla voce per la loro estensione, noi crediamo di dover entrare in qualche particolarità a questo proposito per decidere quale delle due opinioni sia la meglio fondata.

Più cagioni, secondo noi, sembra che dovesser concorrere a far valere il suono in cotal sala, allorchè per avventura in essa si è fatto l' esperimento, da che si è cessato di rappresentarvi drammi.

La prima cagione sta nella disposizione dei posti o gradini, il che diminuendo la massa d' aria del fondo della sala verso il basso, deve favorire conseguentemente la sua estensione naturale verso le parti superiori.

La seconda viene dalla poca larghezza dell' apertura del palco scenico di maniera che partendo la voce da questo luogo ristretto (soprattutto quando quello che parla si ferma sulla sponda), per passare in un più largo, trovandosi ben sostenuta nei lati acquista per necessità maggior forza per giungere sino al fondo della sala a cui è diretta.

La terza cagione e la principale è il silenzio profondo che regna d'ordinario, allorchè si fanno esperimenti particolari sull' estensione della voce in questa sala. Nessuno ignora che un oratore si fa sempre meglio sentire quando minore è il numero delle persone che stanno ad ascoltarlo, e quando la sala in cui parla non è niente addobbata. Perchè allora il suono, anzichè infiacchirsi, come avviene se batte sopra corpi molli senza reazione, quali sono gli abiti degli spettatori e le tappezzerie, ritorna sopra se medesimo, e va libero a riflettere sopra tutte le superficie contornanti, le quali contribuiscono a sostenerlo. Per la qual cosa le prove private che ora si fanno in tal teatro devono riuscire totalmente illusorie; nè devesi conchiudere che risulteranno i medesimi effetti, se non dopo che vi si sarà sentito recitare o cantare qualche dramma. Perchè in quest'ultimo caso i gradini, la platea, i palchi in luogo di favorire il suono, opporranno evidentemente da ogni lato grandi masse assor-

benti, che rintuzzandolo ne menomeranno la forza, e ne impediranno nella massima parte la reazione. Per sopra più, in mezzo a tanti spettatori, tutti rinchiusi in uno stesso luogo, a malgrado che stiano attentissimi, si genera sempre certo qual mormorio, che velando in certo modo la voce, toglie che essa sentasi con quella distinzione che si sentirebbe in un luogo vuoto di gente. S' aggiunge a tali osservazioni, che il poco sporgere in fuori del palco scenico verso la sala porta con sè lo svantaggio di mandar perduta una parte della voce dell' attore nelle prime quinte. Per ovviare a ciò non sarebbe egli assolutamente necessario, che l'attore istesso recitando, avesse la massima avvertenza di portarsi sempre sulla riva della scena? avvertenza facile ad ottenersi nel tempo d'una prova; ma che non è sempre praticabile nell' intiero corso di una recita che esige dovere i diversi personaggi ora avanzarsi, ora retrocedere, spesso variare espressioni, e spesso fare interpolatamente diversi movimenti combinati, proprj ad avvivare l' azione drammatica.

Per tutte queste ragioni pare, che siccome troppo vasto, a buon diritto non meriti il teatro Parmense l'approvazion comune. La poca apertura della scena comparata alla grande larghezza della sala, priva manifestamente una parte degli spettatori della veduta del fondo delle decorazioni, e d'altronde non essendo la sponda del palco scenico abbastanza inoltrata verso la sala, è giuoco forza che la voce si perda non di poco nelle prime quinte. E poi in qual maniera è presumibile che una sala allungata al di là della portata ordinaria

della voce e con soffitta di una superficie piana possa avvalorarla, e particolarmente che i muri vi son nudi e non forniti di materie sonore ed elastiche? Siccome non si dà effetto senza causa, perciò assai più sicuro vuol essere l'accomodare quest' edificio coi nostri principj: tirandosi direttamente dal fondo delle decorazioni alcune linee FF, le quali toccando da una parte e dall' altra l' apertura del palco scenico si estendano verso la sala, si verificherà qual sia la moltitudine de' posti incomodi; di poi immaginandosi dal mezzo A della scena verso il suo circuito altre linee AB, AD, senza aver qui d' uopo di ripetere le già fatte osservazioni, si rimarrà pur persuaso dai loro rimandi in C ed E, che la sua forma bislunga, gli oggetti dei circostanti ordini architettonici, e i palchi in faccia con sostegni isolati non posson che riuscir dannosi ai rimandi stessi.

ARTICOLO IV.

Del teatro di Napoli detto di S. Carlo fig. 13 Tavola II.

Questo edificio vanta una grandezza superiore a tutti quanti i moderni teatri d' Italia (1). Esso non ha veruna somiglianza coi

(1) *Nota del Traduttore.* Il teatro Grande della Scala di Milano è di grandezza pari a quello di Napoli. Sol v' ha il piccolo divario, che il nostro è un braccio più lungo ed uno più stretto, e quello viceversa è un braccio più largo e uno più corto del nostro. Convien notare altresì che l' autore parlava del teatro di S. Carlo qual trovavasi l' anno 1782.

precedenti per la forma e per la sua distribuzione. Fa campo all'ingresso una piazza che mette a tre scaloni spartiti a due branche, le quali conducono ad un lungo vestibolo, da cui si passa tanto nella platea che nei corridori dei palchetti. Il totale di sua lunghezza ammonta a 270 piedi, e a centotto poco più poco meno la sua larghezza: la platea, o piuttosto lo spazio della sala, ove a qualunque spettacolo in Italia si sta seduto, si estende in largo 66 piedi contando da un parapetto all'altro dei palchetti laterali, e presso che altrettanto in lunghezza dalla sponda della scena andando al palco di mezzo in faccia. Ha la forma di una racchetta, o soffietto, cioè offre la figura di un semicerchio, i cui lati dalle estremità del diametro sono prolungati in linea retta, e si vanno avvicinando vie maggiormente sino all'apertura del palco scenico.

Vi si contan sei file di palchetti elevati a piombo uno sopra l' altro, e separati per mezzo di assiti in tutta la loro altezza con pilastri al davanzale: cotali assiti o lati di separazione sono tutti diretti verso la scena. La prima fila forma la cinta della platea, e in mezzo alla seconda in faccia alla scena sta il palco del Re. Fra i palchetti, 70 appartengono in proprietà alle principali famiglie di Napoli; ed essi non possono alienarsi senza permissione regia. Si usa come in tutte le sale teatrali dell'Italia di ricevere visite nei palchetti, e di conversare o di giuocare alle carte. Il soffitto o volta mostra una superficie piana, e nella sua estensione apparisce tutto a livello: è concavo, costruito in legno, s' innalza a sessantasei piedi

d' altezza dal pavimento della platea. L' apertura del palco scenico ha circa 50 piedi tanto di larghezza che di altezza; non ha d' avanti alcun proscenio, e per supplirvi si ebbe il ripiego di portar in fuori la sponda della scena verso la sala in proporzione circolare. Il palco scenico, che fa 114 piedi di lunghezza, ha nella parte posteriore una scala a salita dolce, immaginata espressamente per introdurvi cavalli quando occorre di dare combattimenti, esercizj militari, pompe trionfali e simili.

L'opinione comune é che per essere troppo vasta non riesca questa sala gran che vantaggiosa alla voce. Io vi ho veduto rappresentare opere in musica, (che a queste sole è riservato quel teatro) e mi sovviene che quantunque non mi trovassi agli ultimi posti in platea, non ostante stentava assai a distinguere la maggior parte delle voci: converrà meco chi considera che più di ottanta piedi si contano andando dalla sponda del palco scenico agli ultimi palchi che stanno in faccia: in ciò sta il suo principal difetto, perchè la figura di una racchetta non sarebbe per se stessa nociva al suono fino a un certo punto; e benchè non abbia la proprietà dell' elisse onde concentrare i ritorni, tuttavia, a motivo del comprimer che fa nei suoi fianchi la voce all'uscir dalle labbra dell' attore, e a motivo del suo andare a terminare in un semicircolo, tal figura non lascia di esser favorevole al ritorno della voce verso la platea C, G, E, conforme che ci porta a credere l' eguaglianza degli angoli d' incidenza e riflessione delle linee AB, AD, AF, tirate dal mezzo della scena contro il suo circuito.

Quindi è che a malgrado della sua vastità il canto vi produrrebbe qualche effetto, se il suo soffitto non fosse tanto alto, e se in luogo di avere una superficie piana, l'avesse curva a sufficienza da fortificare i rimandi del suono, e se inoltre il giro interno della sala non avesse ai lati in tutta la sua altezza tante divisioni e suddivisioni di palchetti nei quali la voce a poco a poco s'ingolfa senza speranza di ritorno. Per questa ragione appunto ci siam fatti già prima, anzichè contro i muri del fondo, a considerare segnatamente i rimandi contro il parapetto dei palchi, nei quali, atteso gli assiti continui di separazione, sono per necessità intercettati i rimandi, e al tempo stesso assorbiti dalla massa delle persone che in essi han luogo.

Un altro difetto che ci pare dover risultare eziandio dall'eccessiva grandezza di questa sala, è quello che gli spettatori collocati nei palchetti superiori in faccia alla scena, sono assolutamente troppo lontani per ben discernere l'azione drammatica; ed essendo da tai posti nei palchetti più alti e più vicini ai lati del palco scenico la vista troppo estesa o affaticata in ragione della esorbitante loro altezza, a chi sta in essi devon comparire gli oggetti scenici troppo in iscorcio, e non tali da dar piacere.

Infine se coerentemente a' nostri principj dalle estremità HH della larghezza di questa sala si tirano alcuni raggi visuali HI, HI, sino alla tela del fondo delle decorazioni, si comprenderà che vi ha un numero di posti incomodi alla vista nel fondo de'palchetti laterali, non ostante che siasi data alle loro separazioni una direzione verso la scena.

Si avverte che il nostro disegno rappresenta sulla sinistra la metà del pian-terreno di questo teatro, e sulla destra la metà del piano a livello del palco regio.

ARTICOLO V.

Del teatro di Torino fig. 14 *e* 15 *Tavola II. e III.*

Non vi ha edificio in questo genere più rinomato di quel di Torino in tutta l'Italia (1). Esso é stato eretto sul disegno del Conte Alfieri vicino al palazzo del Re di Sardegna ed allo stesso piano degli appartamenti reali. La sua lunghezza totale é di 228 piedi e la sua larghezza è di 108 La sala propriamente detta ha una forma ovale: un capo della quale che viene allargandosi all'innanzi, è troncato dal proscenio; e dalla sponda del palco scenico sino al gran palchetto reale che gli sta dirimpetto, conta 57 piedi di lunghezza e 49 nella sua più grande larghezza. Girano all'intorno di essa sei ordini di palchi, largo ciascuno sei piedi e alto sei e mezzo: i palchi poi con pilastrini ai parapetti sono separati l'un dall'altro per via di tramezzi di legno diretti verso la scena. Siccome le persone dell'arte sembrano fare una stima particolare della figura di questa sala, e perché l'autore stesso ha pubblicato le regole da lui tenute nel disegnarla, ci crediamo in dovere di qui riportarle.

(1) Vedi alla fine di questo *Saggio* la *Descrizione del nostro Teatro della Scala*, aggiunta dal signor Paolo Landriani.

Si è cominciato, figura 15, dal descrivere una figura ovale ordinaria A, B, C, D, coi centri E, F, G, H, dando ai loro due diametri AB e CD la lunghezza e la larghezza che erano state stabilite per la sala tra i palchetti. Si è poscia determinata la parte anteriore del proscenio troncando paralellamente al piccol diametro CD uno dei capi B dell' ovale, circa la tredicesima parte del diametro AB; e siccome dall' estremità del piccol diametro la curva dell' ovale rientra in dentro e si avvicina continuamente al grande, affine di facilitare la veduta della scena, si è allargata da un canto e dall' altro la parte dell'ovale CBD, nella maniera seguente:

Dopo d' aver disegnata l' altezza dei palchetti e la larghezza dei corridori con due ovali concentriche alla precedente, dal punto I, di contro al piccol diametro CD, prolungato sino ai muri del corridore, si è descritto l' arco CL, dal quale si è tagliata in L la curva dell' ovale del fondo del corridore: quindi si è divisa questa porzione di curva IL in cinque parti eguali per avere 6 centri I, M, N, O, P, L, in appresso si è diviso lo spazio compreso dal punto D, estremità del piccol diametro dell' ovale dell'interno della sala, sino al punto Q, apertura che era stata determinata anticipatamente pel proscenio in sei parti eguali, 1, 2, 3, 4, 5, 6. Infine dal punto I, si è descritta la prima porzione 1; dal punto M si è descritta la porzione 2; dal punto N la porzione 3, e così di mano in mano si è arrivato a disegnare i due lati della sala dai punti C e D, sino al proscenio.

Quanto alla tendenza dei tramezzi di separazione dei palchetti verso la scena ecco come è stata pensata: dal fondo del palco regio R, come centro, per tutte le divisioni dei palchetti segnati sul contorno interiore della sala, si son fatte passare altrettante porzioni di circolo concentriche ST, ST, le quali essendo state continuate sino accosto al muro del fondo dei palchetti han prodotto successivamente l'obliquità in tutte le separazioni TV, TV; ed affine d'impedire che il loro incontro col davanzale dei palchetti e coi muri del fondo non formasse angoli acuti capaci di guastare il suono, si son pure tagliati a squadra gli angoli stessi per via delle linee RV, RT, che tendono tutte al centro del palco di mezzo al fondo della sala.

Il palco regio e posto in faccia alla scena e nel mezzo della seconda fila: la sua larghezza é di 24 piedi. Esso è decorato nel fondo di specchi che ritraggon la scena; e la disposizione di esso è tale, che con poca fatica quando si vuole si ristringe e si amplia, senza che per ciò ne soffra la sua decorazione.

L'altezza interiore di detta sala a contare dal suolo della platea sino a toccare il soffitto é di 50 piedi, vale a dire é presso che eguale alla sua larghezza presa nel suo mezzo dal parapetto dei palchetti. Il soffitto é concavo come un tamburo, e congegnato d' assi come un suolo: in quanto alla forma somiglia a un arco schiacciato in corrispondenza colla larghezza della sala, ha cinque piedi di montata, e il suo principal centro presso a poco sovrasta al mezzo della platea. Cotest' arco va in parte

a finire a cono sferoidale verso l'estremità opposta alla scena. Vi si veggon dipinte su la tela a olio le nozze di Giove e di Giunone, con assistenti tutti gli Dei dell'*Olimpo*. Sarebbe stato però certamente assai più utile pei rimandi della voce, che quella dipintura fosse stata immediatamente sul legno, e meglio a fresco che a olio.

Sotto l'orchestra si è costruita una volta a centro colmo simile ad un *X* rovesciata, fig. 15, coll'intenzione di accrescer l'armonia degli strumenti, ed all'estremità di essa sono due tubi che sboccano sull'orlo anteriore della scena. Da sì fatti ordigni si vuol che derivino i mirabili effetti della massima parte delle orchestre d'Italia.

Al palco scenico si è data un'apertura, fig. 14, di quaranta piedi, e uno sfondo di 105, senza contare una corte di quattordici piedi che si trova di dietro al suddetto palco: e sopra di essa si getta all'occorrenza un così chiamato ponte levatojo per dar più vasto campo alle decorazioni, od anche per incendiarsi all'aria libera fuochi artificiali senza alcun pericolo, e senza timore d'essere molestati dal fumo. Alla destra sul confine del palco scenico si mira una scala ovale a salita dolce, per la quale si conducon cavalli e carrozze sulla scena, qualora l'argomento dei drammi l'esiga.

Quattro colonne Corintie scanalate con palchi tra l'una e l'altra dan lustro e fregio al proscenio: dal mezzo del proprio suo soffitto, o volta, per via di una grande apertura fattavi espressamente, si cala abbasso, tanto prima che

dopo lo spettacolo, un grande candelabro con dodici torchi o fiaccole. Si riferisce che a preferenza di altri siasi scelto questo luogo pel candelabro, sì perchè non si venisse a pregiudicare alla voce, la qual richiede una perfetta unione nel soffitto, sì perchè non corressero pericolo di annerirsi le sue pitture, sì infine perchè non fossero incomodati gli spettatori dei palchi vicini al candelabro, o quelli che avessero a trovarsi in parte opposta alla direzione visuale della scena.

Avendo questa sala davanti a sè una piazza circondata di portici vi si va comodamente da tutte le parti al coperto e senza confusione: sotto la platea quanto è lunga e larga venne fondato un atrio diviso in tre parti: per l'una passano le portantine e i pedoni: per l'altra le carrozze che vanno per non ritornare se non dopo lo spettacolo: per la terza finalmente le carrozze che devono fermarsi per aspettare chi vuol partire anche nel tempo della recita.

Noi abbiamo rappresentato nella fig. 14, due metà del piano di questa sala: la metà a destra è presa a livello del piano della platea alla quale si giunge mediante tre ampie scale a due branche: anteriormente alla sala sta il portico su indicato: l'altra metà a sinistra è presa a livello del palco del Re, con una parte della galleria d'onde egli dal suo palazzo si porta allo spettacolo. Circa alle altre sale ripartite nel nostro disegno alla sinistra superiormente ai portici del pian-terreno, i quali fronteggian la piazza, servon esse di comodo per starvi insieme i direttori, e di alloggio e di fuoco per gli attori.

Avendo questo teatro maggior rapporto che i precedenti per la sua forma e per la sua ampiezza con la massa d' aria messa in movimento dalla voce, si crede che abbia altresì il vantaggio di promoverne l' armonia e i rimandi. La sua figura non è veramente elittica, e quand'anche tal fosse, non trovandosi il luogo della scena posto all' unisono dei raggi, i suoni non potrebbero essere riflessi uniformemente; ma a motivo che la curva verso il capo opposto si va avvicinando a quella dell' elisse, ne segue che essa abbia molti rimandi che devono coincidere verso i punti comuni, nella guisa che si può giudicare dalle linee AB, AD, AD, tirate dal mezzo A della scena contro il circuito della sala, e delle quali le AB, AF riflettono congiuntamente in E: aggiungasi che la figura del soffitto participando parimente della curva elittica, e non avendo apertura alcuna nel mezzo, nè essendovi al primo fabbricarsi del teatro posti in opera i palchetti, concentra necessariamente una parte dei raggi del suono, li sostiene e fortifica. A tali qualità senza dubbio devesi attribuire, se più di tutte l' altre d'Italia goda questa sala il pregio di essere favorevole all' armonia; e il sarebbe evidentemente assai di più, ove sul proscenio non ci fossero que' palchetti, che assorbono una parte della voce appena che è uscita, ed ove non fosse ingombrata, come lo è in grazia dell' etichetta del paese, di tanti e tanti palchetti con separazioni per ciascuno in tutta la loro altezza; non essendovi cosa, siccome si è già osservato notando i difetti del teatro precedente, che più sia capace di pre-

giudicare il suono e la sua libera circolazione, quanto le preaccennate divisioni e suddivisioni di palchi. Quanto poi alla veduta delle decorazioni, ogni volta che voglian tirarsi dalla sua maggior larghezza GG alquanti raggi sino alla tela H, sarà facile il giudicare che al pari che nel teatro di Napoli si troveranno in quel di Torino gli stessi ostacoli per ben ravvisarle o discernerle da chi starà nel fondo dei palchi laterali.

ARTICOLO VI.

Del teatro di Milano fig. 16 *Tavola III.*

Questa sala teatrale è una delle più antiche d' Italia, e la sua distribuzione non regge a confronto di quella delle due precedenti (1). La sua lunghezza è circa 70 piedi, e 48 la sua larghezza: per la figura somiglia a quella degli antichi vicoli allungati, che sono stati per lungo tempo in voga in Francia: essa presenta nella sua lunghezza due linee rette che si allargano alquanto nell'avanzarsi verso il palco scenico, e che vanno a terminare nel fondo a manico di paniere. Vi si vedon cinque file di palchetti elevati a piombo uno sopra l'altro, e separati al solito da assiti diretti verso la scena. Come una

(1) Io credo che questo teatro non sussista più tal quale è qui rappresentato, che sia stato incendiato e riedificato da qualche tempo sopra altro disegno. Nota dell'autore di questo *Saggio*. Vedi alla fine la *Descrizione del nostro Teatro Grande della Scala* aggiunta dal Traduttore.

singolarità senza esempio meritan d' esser notati in questa pianta certi contropalchi o piccoli stanzini di là dal corridojo, i quali corrispondono ai palchi. Tai palchi posteriori son fatti a posta per tenervi conversazione, per giocare, per ricever visite durante gran parte dello spettacolo, cosicchè in più di due terzi de' palchetti anteriori d' ordinario non si vede gente, tranne che nei momenti che si abbia a sentire qualche pezzo che interessa, o qualche aria che piace (1). Il soffitto della sala rappresenta una superficie piana, ornata in giro con una cornice dipinta: non si è pensato a farvi proscenio, e la scena decorata di due colonne per parte spiega quaranta piedi di apertura. È fatica gettata lo estendersi di più a descrivere cotal sala, poichè non si farebbe che ripetere ciò che da noi si è detto intorno agli inconvenienti che risultano dalla moltitudine delle anguste cellette dalle quali è contornata. In vero se si tireranno le linee AB, AC, AD, dal mezzo della scena A contro il suo contorno, si renderà facilmente sensibile l'irregolarità dei rimandi, i quali per ogni verso non si produrranno che uno dopo l' altro, e quindi che dessa, per tutto ciò che riguarda i rimandi, è per la sua figura una delle meno adatte a favorirli.

(1) Si parla qui sempre del teatro di Milano che fu distrutto già tempo fa da un incendio. Del resto circa all'Imp. R. Teatro della Scala vedasi la *Descrizione* che sta dopo di questo *Saggio*.

ARTICOLO VII.

Del teatro d'Argentina fig. 17 *Tavola III.*

Si contano a Roma sino otto sale teatrali sia per l'opera, sia per la commedia, ed esse ordinariamente sono aperte soltanto per la stagione del carnevale.

Tra tutti questi otto teatri i tenuti in maggior pregio sono l'*Aliberti*, quello di *Tordinone* e il così chiamato d'*Argentina*: e anche in essi tanto per la distribuzione, quanto per la comodità non v'ha molto da commendare: la differenza poi dall' uno all'altro si riduce all' estensione e alla figura, la qual varia più o meno o in lunghezza o in larghezza.

Per essere riputato il più bello si è per noi scelto quello di Argentina, il quale è riservato unicamente pei drammi in musica. La sua dimensione, compresi tutti gli accessorj, dà circa settantaquattro piedi in larghezza e duecento in lunghezza. La sala o platea particolarmente, computando gli sfondi dei palchi d'ambi i lati, occupa lo spazio in largo di piedi cinquanta, e presso che altrettanto in lungo cominciando dalla sponda del palco scenico andando fino al palco di mezzo, che gli stà in faccia, e per la sua figura somiglia a una racchetta o ferro di cavallo sul fare di quella di Napoli. Vi si veggon del pari sei file di palchetti innalzati a piombo con pilastrini al solito per l'appoggio all'innanzi, e con assiti di separazione tra l'uno e l'altro: il suo soffitto o volta è pure a superficie piana, e la sua al-

zata interna è di quarantatrè piedi presa dal suolo della platea: nel mezzo di esso si è lasciato uno sforo largo abbastanza per farvi passare un grande candelabro, che si cala abbasso per illuminare la platea fino che si alza il sipario.

Il palco scenico ha trentanove piedi di lunghezza, e ciascun lato è fregiato da una cariatide in forma di vagina, che sostiene un capitello Jonico con una cornice architravata, e sopra questa s'innalza una mensola a spira: vi manca il proscenio, e l'orlo del palco appena appena ne oltrepassa l'apertura. Si è notato che in questa sala non si senton troppo bene le voci, e che le voci, i cui suoni giungano sino al fondo, si limitan quasi alle sole di tenore, e ad alcune di soprano: difetto del quale si vuole accagionare in parte il poco sporto del palco stesso, per cui si spande la voce nelle prime quinte; in parte la forma del soffitto; in parte la posizione dei palchetti, dalla quale si frappone un'ostacolo alla libera circolazione della voce; e in parte finalmente la figura a racchetta. Perciocchè in tal figura i raggi AB, AC, AD tirati dal mezzo A della scena vengono rimandati irregolarmente nella platea. In conclusione la maggior parte delle osservazioni da noi fatte sul teatro di Napoli meritano egualmente di essere applicate a quello d'Argentina.

ARTICOLO VIII.

Del Teatro di Bologna in Italia fig. 18 Tav. III.

Essendo l'antico teatro di questa città stato incendiato, ne fu rifabbricato un altro nel

medesimo sito da circa 12 anni fa sul disegno di Antonio Galli, figlio di Ferdinando Galli Bibiena, già uno de' migliori artisti d'ornato del suo tempo; e questo nel suo genere figura come uno de'più vasti e dei più bene intesi teatri che vanti l'Italia. La sua lunghezza totale è presso che 200 piedi sopra 80 di larghezza. La sala propriamente detta è lunga 64 piedi e larga 54 sino al davanzale dei palchetti. I suoi lati vanno allargandosi a misura che si avvicinano alla scena, e sono terminati nel fondo da un semicircolo: tutto all'intorno girano cinque file di palchetti alzati a piombo gli uni sopra gli altri. Alle due prime file si è data la forma arcuata, e la larghezza di sei piedi per ciascun palco con imposta ed archivolto: alla terza e alla quarta la forma di cassetta da giardino da un pilastro all'altro, e ogni palchetto della quinta fila fa lunetta nel soffitto. Tutti gli appoggi dei palchetti ad eccezione di quelli della quinta fila, sono ornati di balaustri, e le loro tramezze ne' lati voltano verso la scena, le separazioni dei palchetti portano i fregi di quattro piccoli ordini d'architettura di 8 piedi di altezza, costrutti uno sopra l'altro.

Il soffitto offre una volta a manico di paniere di 7 piedi di montata. L'edificio intiero, non esclusi i palchetti, nè i corridori, nè il proscenio, del quale or or si dirà, è tutta costruzione di pietre e mattoni, fatta a bello studio per ovviare i sinistri del fuoco che consumò il primiero.

Si entra nella platea da tre porte, ciascuna fiancheggiata da due piccole colonne sporgenti in fuori due terzi del lor diametro.

Entrando si trovano due file di gradini all'intorno interrotte dai passaggi, e la più alta in particolare munita di una balaustrata, siccome è facile distinguere nel nostro disegno, di cui la parte a sinistra rappresenta il piano a livello della platea, e il piano all'altezza della prima fila dei palchetti è disegnato alla destra.

La sala dal suolo fino al soffitto ascende all'altezza di 60 piedi, e il proscenio ne ha quarantacinque di larghezza, e altrettanti d'altezza: per via di due porzioni circolari, con una nicchia per ciascuna, si apre la comunicazione tra la platea e il proscenio. A questo fanno ornamento quattro colonne Corintie appoggiate a un piedestallo, gl'intervalli delle quali racchiudono de' palchetti.

Si dice che questo teatro possa contenere 800 persone sedute nella platea, ed altrettante nei palchetti. Vi si entra per uno spazioso vestibolo fatto a volta che conduce tanto alla platea, che alle scale dei palchetti e ai differenti corritoj: innanzi al vestibolo sorge un portico a colonne comodo pei domestici che hanno ad aspettare i padroni.

Senza fermarci ad esaminare particolarmente la distribuzione di questa sala, ci limitiamo a rilevare alcuni difetti, ed uno si è: che quei tanti pilastrini architettonici gli uni a ridosso degli altri, e quei tanti piccioli archi quanti sono i palchetti, ne devon rendere spiacevole e meschina la decorazione: un altro si è che le tramezze di separazione dei detti palchi benchè pieghino verso il luogo della scena, non tolgono che sian d'impaccio a chi sta in fondo di essi, e massime alla reazione

del suono: un altro vuol essere la sua forma generale, che non è per alcun modo atta a favorire la voce: infine l'essere tutta la fabbrica in pietre e mattoni fa che non sia sonora. Invero tutti quelli che vi han veduto rappresentar drammi, soglion lamentarsi che sia sorda, senza alcuna armonia, e che si dura gran difficoltà a sentirvi la voce. Difetto al certo notabilissimo per simil genere di edificj. Se conforme la nostra regola si tireranno dal mezzo del proscenio varie linee AB, AC, AD contro il circuito di questa sala, si avrà chiaro il modo con che si propagano i rimandi del suono.

Il medesimo difetto si appone al teatro detto la *Pergola* di Firenze, per essere stato fabbricato in mattoni onde ovviare gl' infortunj del fuoco. Al primo ingresso trovansi due stanze, che direbbonsi ridotti di giuoco per quelli che poco si curan di recite, od amano meglio giuocare, o veder giuocare. La sala o platea per la figura somiglia a un ovo mozzato, conta quattro file di palchi a piombo appoggiati l' uno su l' altro, nè d' altro è adorna che di alcune dipinture a chiaroscuro eseguite sopra un molto leggier intonaco. Dopo questi due esempj, che che alcuni dicano opportunissime le costruzioni in mattoni per assicurare dai pericoli del fuoco le sale teatrali, noi crediam che ormai non si sia più tentato di fabbricarle con siffatti materiali.

ARTICOLO IX.

Del Teatro di Manheim fig. 19 Tav. III.

Il gran teatro di Manheim è uno dei

più magnifici dellaGermania, e venne innalzato sopra il disegno d'Alessandro Bibiena primo architetto dell' Elettore Palatino. Esso ha circa 180 piedi di lunghezza, non compreso il suo vestibolo, e circa 60 piedi di larghezza. Il solo teatro o palco scenico è lungo 96 piedi, al terminar di esso principia uno scalone accomodato per cavalli che alle volte si fan comparire sulle scene.

In complesso la sala colla sua pianta presa in parte a livello del pavimento e del palco del l'Elettore, presenta la figura d' una campana: vale a dire, un capo di essa comincia in porzione circolare, e prosegue da una parte e dall'altra con due curve che si vanno allargando mano mano che s'avvicinano al palco scenico.

Il pavimento ha 43 piedi di lunghezza dall' estremità della sala sino alla scena, e 26 di larghezza misurata verso la metà, e qui sta la prima fila dei palchetti. L'altra metà poi della figura, veduta alla destra, mostra la pianta della sala all' altezza della seconda fila dei palchetti, la quale s' innalza sopra la sottoposta a diminuzione di muro, e nella sua totalità presenta una forma oblunga, terminata in faccia al palco scenico a manico di paniere: cosicchè a questo livello la sala viene ad esser lunga 54 piedi e larga quarantadue. Cotal diminuzione, o ritiramento di muro lascia uno spazio ad anfiteatro pei grandi più distinti di Corte e pel palco Elettorale sostenuto da due cariatidi, il quale riesce proprio nel mezzo di contro alla scena: i palchi soprastanti a tale anfiteatro sono riservati alle principali dame di Corte; superiormente in fine a questa secon-

da fila succedono altre quattro tutte a perpendicolo l'una caricata su l'altra. Ciascun palco non è, come in Italia, in tutta l'altezza separato da tramezzi, ma solo da appoggi con pilastrini ornati di mensole al parapetto. Occorre da notare ancora che tutti i palchi posti nella porzion circolare che guarda direttamente al palco scenico son tutti a un medesimo livello; non così quelli che sono nei lati; perciocchè tanto in piano che in alzata son essi disposti in modo che sporgono in fuori cinque pollici l'uno sopra l'altro fino a canto alla scena. Di simile disposizione si hanno alcuni esempj in Italia, e segnatamente nei teatri di Reggio e di Padova. Ciò si è fatto coll'intento di agevolare la veduta della scena; ma non si è avvertito che era a dispendio specialmente dell' aspetto delle sceniche decorazioni e del libero circolare del suono, venendo esso interrotto in ogni parte dagli sporti.

Tutti i parapetti de' palchi portano un fregio o di balaustrini, o d'intrecciature a mezzo rilievo. Dal suolo della sala ascende il soffitto all'altezza di 54 piedi; e nel mezzo si mira una botola che si apre, quando si vuole, per calare a basso un grande candelabro carico di 18 torchie o faci, che serve a illuminare la platea sino al momento che si alza il sipario; scomparso il candelabro, la platea viene ad essere illuminata dal riverbero di mille e duecento ceri, che d'ordinario s'accendono sul palco scenico.

La facciata della scena riceve ornamento da un ordine composto sommamente ricco, e coronato da un attico sopraccarico di fregi,

di mensole, di medaglioni, e nel mezzo figuran gli stemmi dell' Elettore. La sponda del palco scenico si conforma colla sua apertura, che fa solamente circa trenta piedi quadrati: il rimanente della sala corrisponde alla magnificenza del suo frontispizio, essendo dipinta in bianco, ed essendo tutti i suoi ornamenti e le sue modanature in rilievo e indorate. Essa può contenere duemila spettatori, e non vi vengono rappresentati che drammi in musica italiani a spese dell'Elettore nella stagione di carnevale e nei giorni di gala.

Molto bene immaginato è il disegno di questo teatro; poichè ottimamente disposto è l'anfiteatro che accompagna il palco Elettorale, e molto lodevolmente sono situate le scale per condurre ai palchi. Il suo principal difetto consiste in questo che non ha un proscenio che rimandi il suono verso gli astanti, e che la scena non ha un'apertura confacente alla larghezza della platea: difetto per cui dalla maggior parte dei posti laterali difficilissimamente si vedono le decorazioni, e per cui la voce degli attori più di frequente si perde nelle prime quinte. Dall' incidenza dei raggi AB, AC, AD tirati dal mezzo della scena A verso il suo circuito si conosce, che essi per la maggior parte si riflettono verso il palco Elettorale anzichè al mezzo della platea; ma i loro rimandi quali saranno? non altro che rimandi imperfetti a cagione dei pilastrini sul davanzale dei palchetti, degli sporti dei loro parapetti, della moltitudine di balaustri e degli ornati in rilievo profusi in tutte le parti. Così essendo, il suono deve riuscire sminuzzato, esserne interrotta la

circolazione, e per soprappiù aggiungendosi la superficie piana del soffitto, deve esserne pregiudicato il concerto dei rimandi.

ARTICOLO X.

Del Teatro Reale di Berlino fig. 20 *Tav. III.*

Questo edificio perfettamente isolato sorge nel quartiere della città nuova di rimpetto al palazzo del Principe Enrico. Rassomiglia nella forma quasi quasi a un paralellogrammo poichè si stende in lungo 180 piedi, e 66 in largo. All' esterno mirasi adornato d' un ordine Jonico a tre piedi di diametro costruito sopra una specie di zoccolo rustico. Un peristilo sostenuto da sei colonne Joniche con nicchie nei loro intervalli, conterminate da un frontispizio con effigiato in basso-rilievo Apollo in compagnia delle Muse, annunzia dov' è l'entrata principale. Si legge ivi al di sotto nel fregio scritto a lettere d' oro: *Apollini et Musis.* Al peristilo si arriva da due grandi scalinate esterne, che sono state poste verso l' estremità del detto peristilo. Dal vestibolo si entra in una vasta sala messa a cariatidi, e questa comunica tanto coi corridori, quanto col palco della Regina e colle diverse scale che mettono ai palchetti. Di sotto a questa sala trovasi altro luogo diviso in tre parti, delle quali una di mezzo serve di passaggio alla platea, e insieme ai palchi, i quali la contornano, un'altra laterale serve per bottega da caffé, e la terza ad uso del corpo di guardia.

Cominciando dall' orchestra andando sino al fondo conta la platea in lungo 31 piedi, e tra i due lati in largo 28. Questo spazio è diviso in due parti mediante una sbarra: nello spazio più vicino alla scena sta la nobiltà e per lo più anche il Re, e nello spazio più lontano sta il popolo. In quanto alla forma generale essa descrive un semicerchio, i cui lati vanno allargandosi verso la scena, e ad essa congiungonsi finendo in una porzion circolare.

Tre file di palchetti dell' altezza di otto piedi, compresavi la prima a piano del suolo, adornano questa sala; e i palchetti separati sono sui fianchi da tramezzi alti sol quanto basta per appoggiare le spalle, e al parapetto son riparati da colonnette sporgenti in fuori dallo stipite. In mezzo alla seconda fila e di contro alla scena mirasi il palco della Regina. Alcuni pilastri Corintj dan risalto al proscenio, la cornice dei quali continua tutta in giro la sala, e sostenta i peducci del soffitto che è schiacciato e verso la estremità va a terminare con una curvatura. Ai due lati dell' orchestra vi ha come due stanze che s' innoltrano fin sotto al palco scenico, dove si ripongono i timballi e le trombette che si suonano allorchè il Re viene allo spettacolo. Vasto è il palco scenico e largo abbastanza per eseguirvi con facilità i cambiamenti delle decorazioni: da una parte e dall' altra veggonsi dei pali rotondi per portare i ponti ad uso delle macchine, e nel fondo trovansi le stanze d' alloggio per gli attori.

Due altre entrate oltre la principale si son fatte a questo teatro: una alla dritta su

una piazza con due gradinate esterne che conducono ai palchi in prima fila, l'altra a sinistra nel basamento a filo della platea: e per questa passa ordinariamente il Re venendo allo spettacolo.

Quel che si dice vaso della sala è tutto costruito in legname lavorato; ciò che deve renderla sonora; e a ragione della sua poca estensione, si deve aspettare che il suono vi produca un grand'effetto. Non pertanto certamente più grande ancora sarebbe l'effetto, se non vi fossero ai parapetti dei palchi quei pilastrini che ne contrariano la reazione. Corre voce che il soffitto non sia abbastanza elevato, e che così siasi fatto per favorire la voce dei musici soprani, e renderne più sensibili i rimandi. A fronte della larghezza della sala alquanto stretta è pure l'apertura della scena, di modo che da tre palchetti contigui in ambe le parti si stenta a discernere le decorazioni del fondo della scena. Con tutto ciò noi abbiamo tirato alcune linee dal mezzo del palco scenico A, verso il circuito di quella sala per mostrare che non è disperato il partito di trarne accordi nei suoi rimandi.

In quel teatro non vengono rappresentati che melodrammi Italiani nella stagione invernale e nel corso del carnevale. Capita però che vi si diano alle volte delle feste da ballo. In simili circostanze si porta il pavimento a livello del palco scenico, e sul confine di esso si tramette una balaustrata, talchè restano formate propriamente due sale da ballo: nella parte che abbraccia il palco scenico si divertono i privati cittadini ed il popolo, e nell'altra

la nobiltà o le persone più ragguardevoli, che sole godono il privilegio di mascherarsi in *domino.*

ARTICOLO XI.

Dell'antico Teatro dell'Opera di Parigi fig. 21 e 22 Tav. III.

Per lungo tempo si continuò in Francia a dare spettacoli scenici in certe gallerie lunghe, e nei luoghi ove si giuocava alla palla, *che eran quadrati lunghi, cinti da muraglie con pavimento di pietre.* All'uno de' capi si piantava un palco, e lungo il muro sorgevano varj piani di palchi ordinati l'uno su l'altro, e separati in tutta la loro altezza da tavolati di legno con sbarre al parapetto. In tal guisa la forma di que'luoghi lunga e ristretta consisteva in due linee paralelle, tanto volte a squadra verso il lato opposto alla scena, quanto riunite da una porzion circolare. È noto che in simili sale si solevan rappresentare i capi d'opera dei Molier, dei Corneille, dei Racine e dei Quinault. Invano da gran tempo si gridava contro gl'inconvenienti di quelle rughe allungate,contro il torto che recavasi alla voce,o al canto, contro gli ostacoli che si frapponevano alla libera veduta dell'azione scenica; tutto fu inutile, per certa quale assuefazione non si andava a cercar altro, e passò più d'un secolo senza che mai si pensasse a migliorare la cosa.

I fratelli Slotz, architetti e dipintori delle decorazioni pei privati divertimenti del Re

furono i primi cui suggerisse il pensiero di abbandonar l'uso di fare pilastrini e delle tramezze ai palchi nella sala o teatro temporario da loro eretto nella cavallerizza di Versailles in occasione che nel 1745 si celebrarono le feste pel primo matrimonio del già reale Delfino padre del Re. Essendo la novità estremamente piaciuta all'universale, a cagione dei comodi che procurava agli spettatori, venne poscia imitata in parecchie nuove sale: si dimenticarono a poco a poco i pilastrini e i tavolati di separazione tra i palchi, e su l'esempio dei teatri d'Italia vennero adottate varie forme circolari, ovali, a ferro di cavallo e simili, siccome quelle che per la loro concavità non cooperavan solo a favorire il suono, ma ben anche ad esibire un insieme più dilettevole e di gusto migliore.

Per l'incendio del teatro dell' Opera in Parigi, avvenuto l'anno 1763, fattosi luogo alla sua riedificazione, se ne conferì l'incombenza al signor Moreau architetto del Re e della città. Questi, messa mano all'opera, giovandosi di tutte le osservazioni fatte sino a quel tempo intorno alla maniera di perfezionare i teatri, s'impegnò a togliere dal suo gran parte di quei difetti che si rimproveravano nei nostri antichi.

Condotto a termine quel teatro, se ne fece l'apertura il ventisei di gennajo 1770; ma soggiacque a un incendio novellamente agli otto di giugno del 1781. Faceva esso parte del palazzo regio, e preso dalla sua entrata nella contrada di S. Onorato sino alla Corte delle Fontane occupava un'area in lungo di 181 piedi e di circa 92 in largo. La sala descriveva una

figura ovale mozzata, e crescente in larghezza cominciando dall'estremità del suo piccol diametro e andando al proscenio: dal fondo dell'anfiteatro sino alla sponda del palco scenico noverava 48 piedi in lunghezza, quarantasei in larghezza misurati dal tavolato addossato alle loggie o palchi, e quarantadue d'altezza dal pavimento al soffitto. Giravano all'intorno quattr'ordini di palchi posti l'uno a piombo dell'altro senza stipiti sporgenti all'innanzi; di maniera che lungi dal mostrare allo sguardo una moltitudine di piccole celle, come nei nostri antichi teatri o in quelli d'Italia, formava anzi ciascun ordine un balcone continuato di un aspetto il più amabile del mondo in tutto il circuito della sala, ciò che al suo insieme comunicava un'eleganza impareggiabile, e con maggior facilità permetteva nel tempo stesso di ravvisare l'azion teatrale. Le separazioni stesse dei palchi non scendevan più alto di quel che richiedesi per un semplice appoggio, nè sbiecavano verso la scena; il che tanto e tanto avrebbe indubitatamente portato maggior agio all'occhio di quelli che hanno a stare negli ultimi posti dei palchetti attigui ai lati della sala. Soli nobili ornati in pittura lumeggiati d'oro fregiavano i parapetti dei balconi, con giusto divisamento che avessero così a favorirsi necessariamente i rimandi del suono. Non contentandosi di ciò, affin di rendere più sonora la sala, si era costrutto il suo circuito in legno con sostegni sporgenti in fuori otto pollici, collocati in fondo ai palchi dirimpetto alle loro separazioni; ma siffatti sostegni in forza dei loro risalti facevan manifestamente qualche

contrasto alla libera circolazione del suono e al rimando dello stesso.

Giusta l'uso, comune in Francia, l'area compresa tra il circuito dei palchi e la scena era divisa in tre parti: la più vicina al palco scenico era l'orchestra, poi veniva la platea, e per la terza l'anfiteatro. Nella platea si entrava per due porte laterali, e dal vestibolo bisognava salire diciotto gradini per giungere a un luogo così frequentato. Due ragioni riguardanti la situazione del teatro avevan suggerito di fare quell'alzamento: la prima si è che facendo il teatro parte del palazzo reale era d'uopo conformare i primi palchi al piano degli appartamenti del Principe: la seconda che essendo il quartiere, ove era il teatro, bassissimo, relativamente al livello ordinario del fiume, necessitava per conseguenza di sostenere alto il suolo del palco per poter senza incontrar acqua, mandare al bisogno dal di sotto all'insù le decorazioni. E appunto, perchè essendo l'antica sala appena quasi a livello della contrada, era stata censurata per la mancanza di tal comodo, conveniva nella riedificazione della nuova avervi riguardo.

Differente da quella del teatro di Torino è la curva di questa sala, e a nostro avviso merita di esser questa preferita a quella, tanto perchè ha minor profondità, quanto perchè il suo dilatamento lascia che meglio si veda il luogo della scena; per questi motivi crediamo ben fatto di trattenerci a darne una particolare descrizione. Dopo di avere stabilita la lunghezza AB della sala, fig. 22, e la sua larghezza CD, nel rapporto di 4 a 3, e dopo averle divise in

due egualmente ad angoli, si è ripartita AB, in tre parti eguali AG, GH, HB. Da ciascuna estremità del piccol diametro si son poi tirate le linee CHE, e DHF; indi dal punto H, come centro, prendendone HB per raggio si è descritto l' arco FBE, vale a dire il fondo dei palchi, e l'arco KL, concentrico per formare il loro parapetto. Ciò fatto, prendendo le estremità C e D del piccol diametro per centri, si è continuata la curva, e si son delineati gli archi CD, FC del fondo dei palchi, e gli archi concentrici LM, KL dei parapetti dei detti palchi; in fine partendo dal piccol diametro andando al proscenio si sono seguiti i due lati della sala paralellamente al diametro grande AB. In tal guisa essendo questa curva una semiovale allargata verso la scena, non poteva per conseguenza avere la proprietà dell'elisse per quanto importa al concerto dei rimandi del suono. In vero se dal mezzo I del proscenio, punto che in qualche maniera corrisponderebbe al lume, dato che la curva in discorso fosse propriamente elittica, se dico, dal detto punto vengono tirate alcune linee IO, IP, IQ, IR contro il suo circuito, dal confronto dei loro angoli d' incidenza e di riflessione si conoscerà qualmente i rimandi IQ, IR del fondo della sala dovevano riflettere verso il mezzo dell'anfiteatro mercè l' affinità della figura elittica con quella dell'ovale in questo luogo; ma che tutti gli altri rimandi IO, IP non riflettevano manifestamente che verso la platea e lungo la sua linea diametrale AB.

Il proscenio largo trentasei piedi e trentadue alto era ammirato per la sua ricca com-

posizione e per l'ornamento di quattro grandi colonne Corintie erette sopra un zoccolo, e il fusto delle quali era lavorato con trapano a scanalature, interrotte da bozze che si accompagnavano cogli appoggi delle differenti file dei palchi. Da una parte e dall'altra del proscenio, tra le colonne principiando dal zoccolo in su erano allogati varj palchi ben chiusi dai lati; e parimente in vece di farvi calare il sipario a riva si era esso tirato in dentro quattro o cinque piedi, affine di guadagnare questo spazio per qualche camerino di dietro. Non è a dubitare che assorbendo tutte queste cavità una porzione della voce al momento stesso che s'avviava verso gli spettatori, doveano esserle nocive e diminuirne il volume.

Un cornicione architravato, interrotto a metà del proscenio da un globo sparso di fiori di giglio, dominava tutt'all'intorno di questa sala. Sopra il cornicione s'innalzava il soffitto che era concavo, e che mostrava una superficie piana, le cui estremità si risolvevano in curvature di volta, nelle quali eran dipinti in prospettiva tre archi ove si eran fatti tre pertugi per altrettanti palchi in faccia alla scena, e precisamente a livello dell'altura del soffitto. Prescindendo pure che i rimandi della voce i quali si abbattevano nella superficie del soffitto potevano riflettere soltanto a caso verso i circostanti senza concentrarsi o senza agir di concerto, come sarebbe stato a desiderarsi, certamente assorbendo quelle tre aperture la voce dovean riuscire di gran danno a' suoi rimandi. Il mezzo del soffitto descriveva una forma ovale contenente una dipintura allegorica sulla tela e ad olio, ed eranvi

rappresentate le Muse e i sublimi ingegni insieme radunati dal Genio delle arti, questi precedevano il carro d'Apollo, e innanzi a tutti erano avviate l'Ignoranza e l'Invidia umiliate. Nel soffitto infine v'aveva una botola fatta per quando occorreva di rinnovar l'ambiente interno: ma spesso stava aperto durante tutta la recita.

Questo teatro, che dal piede era cinto di portici, aveva da canto alla piazza del palazzo reale tre ingressi da tre porte che conducevano a un vestibolo sostenuto da colonne doriche scanalate e coronate da un cornicione architravato. Ai due capi di esso scorgevansi due grandi archi indicanti ciascuno due ampie scale chè l'una mettèva alla platea, ai palchi l'altra. Al primo piano dietro all'anfiteatro trovavasi la camminata o piuttosto una galleria lunga sessanta piedi con cinque finestre, e innanzi ad esse rasente la contrada di S. Onorato dominava un grande ballatojo di ferro. Era la detta camminata fornita di un cammino con specchi a ciascun lato, e vi campeggiavan dentro lavori d'intarsiatura e di scultura, e i tre busti in marmo rappresentanti Lully, Quinault e Rameau; e si era proposto di successivamente collocarvi i ritratti dei poeti e dei musici, che nei tempi avvenire coi loro distinti meriti e pregi illustri e gloriosi renduti si fossero nella carriera drammatica: pensiero che dovrebbe essere commendato e imitato nei teatri che d'ora in poi saranno da innalzarsi! Qual cosa v'ha in fatti che tanto importi quanto quella di eternare in questi luoghi la memoria di quei personaggi che coi parti del loro ingegno se lo sono ottimamente meritati?

Non ostante che stiano le osservazioni per noi su accennate intorno a questo teatro, non si vuol perciò negare che fra tutti quelli finora esaminati, non ci sembri in generale che sia esso uno de' più bene intesi tanto guardando alla sua capacità, quanto alla disposizione dei palchi e alla grandezza della scena. Altronde non è da negarsi altresì che la maggior parte dei difetti, che si sono rilevati, provengono o dall' incertezza sino allora dominante relativamente ai principj essenziali da seguirsi in tal genere di edificj, o dalla ristrettezza del sito assegnato ove fabbricarli: ai difetti tal volta dan causa o gli abusi consacrati da una lunga consuetudine, o l' obbligo di avere a moltiplicare i posti per accrescere l' utile della cassa, o, in una parola, certe etichette delle quali non è sempre un architetto padrone di svincolarsi. Giova sperare che allorquando si verrà a rialzare il nuovo teatro dell' Opera non si avranno più tanti riguardi alle mire volute dall' interesse o dalle preoccupazioni inveterate, e che non si penserà ad altro che a procurare a questa capitale un ornamento in ordine a siffatto genere di architettura, che abbia col tempo ad essere proposto per modello.

La fig. 21, da una banda rappresenta una metà della pianta della platea a livello col suolo, e dall' altra una metà della pianta stessa presa all' altezza dei primi palchi, conforme sarà facile a ravvisarsi al loro confronto.

ARTICOLO XIII.

Del Teatro di Bordeaux fig. 23 Tav. III.

Il più magnifico fra tutti i moderni teatri, sia detto a lode del vero, è certamente quello, che ultimamente ha fatto innalzare la capitale della Guienna. Tutta la libertà fu lasciata alla perspicace immaginazione dell' architetto; e in verità considerandolo in generale dal canto della composizione e della bellezza delle proporzioni architettoniche è un' opera che fa onore all' ingegno di chi l' ha divisata. Non è nostra intenzione di entrare in minuti ragguaglj, ma unicamente d' intertenerci in alcune particolari osservazioni intorno alla sua forma, poichè questa totalmente diversifica da quelle che si sono fin qui descritte.

La figura della sala, o luogo assegnato agli spettatori, è un circolo del diametro di quasi sessanta piedi, verso un quarto della quale vien troncato dalla sponda del palco scenico: dodici colonne isolate d'ordine composito le danno ornamento, e sopra di esse signoreggia all' intorno un cornicione: tre archi doppj, larghi quanto il proscenio, per via di pendenze fuori di perpendicolo raggiungono una cornice circolare che fa orlo anche al soffitto ascendente a foggia di berretto, ove a fresco si è dipinto un soggetto allusivo all' esecuzione dell' edificio.

Prende la prima fila dei palchi un aspetto di balconata continua, che seconda il piano circolare della platea, contiene tre gradini disposti

a foggia d'anfiteatro, ed è cinta da una balaustrata, che serve d'appoggio. Nell'intervallo delle colonne sono allogate la seconda e terza fila di palchi, e sul nudo steccato di legname da cui é tutta circondata la sala, vengono esse a formare come tribune sporgentissime in fuori capaci di due file di sedie (1).

Ad uso d'anfiteatro vi è distribuito il paradiso sul cornicione dell'ordine composto nei vani dei tre grand'archi doppj che imitano quello della scena. Si dice che non v'ha teatro nel quale come in questo siasi usata tanta attenzione onde in tutto il suo circuito fosse rivestito di materie sonore ed elastiche.

Un bianco venato è il colore generale di tutta la sala, tutti gli ornamenti sono lumeggiati a oro, le drapperie sono di color celeste, dipinte quelle del fondo dei palchi, e gentilmente ripiegate ove sono le porte.

Scopo dell'architetto sicuramente è stato di staccarsi dalla monotonia ordinaria in questo genere di edificj, e di costruire una magnifica sala di società o di conversazione: e considerandola come tale, si concede che sia ottimamente riuscito nell'intento, e non così se ha inteso di fare una vera sala teatrale; perciocché, si domanda: dai palchi vicini al proscenio l'occhio giunge egli con facilità a vedere e il luogo della scena e le decorazioni? La sua struttura è ella in generale adatta per fortificare il suono, per raccoglierne i raggi? E la convessità delle colonne, gli archi doppj a volta che sostengono

(1) La pianta dell'interno di quest'edificio da noi delineata è presa appunto da quella altezza.

il soffitto, la figura del soffitto stesso, il gran cornicione, che corona la sala, carico di membretti, infine il tanto risalto dei palchi e la posizion di quelli sul proscenio, tutti questi intoppi favoriscon eglino la forza del ritorno della voce, la libera sua circolazione e la sua nettezza soprattutto? Ecco ciò che da noi lasciasi decidere dai lettori raffrontando i nostri principj, fig. 5.

Facile ci sarebbe, a volerne ponderare il bene e il male, il sottoporre ad esame un molto maggior numero di modelli; ma la discrezione esige che ci contentiamo di quelli i quali si sono fin qui nominati: sì perchè sono i più accreditati, e sì anche perchè se volessimo aggiungerne altri, si troverebbe che sono semplici copie, o vero che non hanno alcun pregio nella loro composizione.

Vero è che fra gli altri per la loro affatto straordinaria struttura distinguonsi i teatri di Londra: non pertanto non meritano di essere addotti in esempio, perchè sono troppo difettosi. Si figurino due muri che allontanandosi dalla scena si dilatano e si stendono a foggia di ventaglio sino al fondo della sala, quattro ordini di palchi con soli tre o quattro palchi per ciascuno sui fianchi della scena, una platea limitata nello spazio che corre tra i lati dei palchi, indi tre anfiteatri l'uno sovrapposto all'altro, da ultimo un soffitto che dall'apertura della scena va montando sino all'estremità della sala, e si avrà un'idea presso che adeguata delle sale teatrali Inglesi. La verità obbliga a confessare che in forza di tal disposizione i più degli astanti trovansi in faccia alla scena; ma

qual pro, dachè la coordinazione stessa delle parti non piace all' occhio, nè conformasi per nulla al buon gusto? Con simil metodo viensi a dividere la sala in tre parti e a togliere ogni unione tra gli spettatori; perciocchè ciascun vede non più di quei soli che sono nell'anfiteatro in cui trovasi egli stesso; e accordato pure che la vista goda qualche vantaggio in grazia di tale disposizione, bisogna tuttavia convenire che l'effetto del suono e la sua armonia sembranvi essere intieramente sacrificati.

ARTICOLO XIII.

Analisi delle principali Opere pubblicate sulla costruzione dei Teatri moderni.

I.

Gia' da lungo tempo si era il pubblico accorto, che v'aveva questo e quel difetto nelle nostre sale teatrali, e pure non si è principiato a studiar d'evitarli che da circa venticinque anni e in poi. Il signor Conte Algarotti è stato tra i primi che ne abbia parlato nel suo *Saggio sopra l'Opera in Musica*; lavoro nel quale dopo aver somministrato principj invariabili, e regole di buon gusto colle quali si avessero a perfezionare i drammi per musica, passa ad esporre ancora il suo sentimento intorno alla più dicevole costruzione d'un teatro.

Pensa egli che gli architetti i quali hanno assunto imprese di fabbricar teatri non abbiano troppo badato all'uso cui devon servire siffatti edificj, e al fine che con essi s'intende di con-

seguire; e quindi si trattiene a discorrère dei materiali onde vuol esser fabbricato un teatro, della sua grandezza e figura propria, della disposizione dei palchi e loro ornamenti; ed ecco quali sono i suoi suggerimenti relativamente ai diversi punti proposti.

Il detto scrittore da principio assai commenda gli architetti che murano di mattoni e pietre le volte de' corridori, le scale e ogni altra opera esteriore dei teatri, avvegnachè son essi mezzi atti a renderli durevoli e a difenderli dagl'incendj; ma biasima poscia quelli che s'intestano di voler costruire degli stessi materiali i palchi e tutte le parti interne d'una platea, perchè van lungi dalla meta principale da aversi di mira nella costruzione d'una sala teatrale, qual si è quella di renderla sonora, e di fare in modo che le voci vi producano il maggior possibile effetto, e senza che innanzi di giungere all'orecchio degli astanti abbia a soffrirne detrimento o la loro forza o il diletto che arrecano. « Dimostra giornalmente l'esperienza, che in una stanza, ove nudi sieno i muri, ne sono assai poco ripercosse le voci e riescon crude all'orecchio; le spengono gli arazzi, di cui una stanza sia rivestita; ma dove ella sia foderata di asse, le voci mollemente rimbombano, e giungon piene all'orecchio e soavi. Dal che ben pare che l'esperienza ne insegni, qualmente per l'interior del teatro a prescegliere si abbia il legno; quella materia cioè, di che fanno sì appunto gli stromenti da musica, siccome quella, che è più atta di ogni altra, quando è percossa dal suono, a concepir quella maniera di vibrazioni, che meglio si confanno cogli organi dell'udito ».

Parlando il signor Conte Algarotti della grandezza d'un teatro da giudizioso riflette che prima di circoscriverla fa di mestieri sapere fino a qual segno arriva la voce; giacchè diventerebbe impresa ridicola il fare un teatro di tanta ampiezza da durar fatica a sentir ciò che vi si canta o vi si dice. E data l'opportunità, trova molto a ridire agli architetti « che hanno pensato a un modo di avere il teatro oltre misura grande, e a potervi ciò nonostante comodamente udire. Il modo è questo (così prosegue l'Algarotti). Il palco scenario, sopra cui stanno gli attori, fanno ch'ei sporga per molti piedi all'infuori nella platea: con che, ponendo gli attori quasi nel bel mezzo dell'udienza, non è pericolo non sieno a maraviglia uditi da ognuno. Ma un tal modo non può se non quelli contentare che sono di troppo facile contentatura. E chi non vede che è un metter sossopra ogni buon ordine ogni regola? Gli attori hanno necessariamente da starsi al di là della imboccatura del teatro, dentro alle scene, lungi dall'occhio dello spettatore; e hanno da far parte anch'essi del dolce inganno, a cui nelle sceniche rappresentazioni ordinato è ogni cosa. Ed ecco che si contravviene dirittamente all'intendimento della rappresentazione, e se ne toglie via l'effetto, distaccando gli attori dal rimanente della decorazione, e trasportandogli di tra le scene nel bel mezzo della platea. La qual cosa non può farsi, ch'e'non mostrino il fianco, e non voltino anche le spalle a buona parte dell'udienza, e non seguano tali altri inconvenienti, che ciò che si era preso per un compenso, diviene una sconciatura grandissima».

Su l'esempio degli antichi adotta il signor Conte Algarotti la figura del semicerchio, per essere a suo avviso la più conveniente a un teatro. Il motivo su cui fonda la sua preferenza, è questo, che il circolo rinchiude quantità di spazio maggiore che tutte le altre figure a perimetro eguale, e che gli spettatori collocati all'intorno d'una figura semicircolare son tutti rivolti verso la scena, sicchè essi la vedono in tutto il complesso, e tutti trovandosi in eguale distanza dal centro, tutti egualmente vedono e sentono in qualunque sia luogo. Non osando però dissimulare che la predetta figura non porti con se il difetto inevitabile di dover dare una largura esorbitante alla scena, ei viene in appresso a correggere se stesso, e propone di rimediarvi convertendo il semicircolo in una semielisse, essendo questa più accomodata per ottenere tanto una scena più regolata in larghezza, quanto una sala più proporzionata in lunghezza.

Circa il soffitto lo stesso scrittore raccomanda che sia sempre composto di materie sonore, diligentemente congegnato alla foggia che si congegnano i madieri di nave, e ama che sia di poca grossezza e concavo, anzichè schiacciato, affinchè più raccolta ne resti l'azione, e inoltre che sia continuato sino a comprendere il proscenio, affinchè meglio sia rimandata la voce verso la platea.

Particolare in tutto e per tutto è il sentimento dello scrittore intorno alla disposizione dei palchi, nè pare che sia per garbare al più delle persone. Pertanto egli consiglia di conformarsi a quella che si è tenuta nel teatro di Manheim e in molti teatri d'Italia: e la qual di-

sposizione si fa consistere nell'allogare i palchi di maniera che incominciando dalla scena proseguano ad alzarsi, e a portarsi in fuori, l'uno su l'altro mano mano che vanno alzandosi coi loro pilastrini o colonnini, e che sempre le tramezze di separazione siano traforate in forma di graticolato. Non è da negarsi che con siffatta disposizione si riesca, come si è già osservato, a facilitare la veduta dello spettacolo; ma essa ha la disdetta che presenta un aspetto disgustosissimo, e per giunta quella quantità di sporti obbligando il suono a far dei ribalzi vien anco a pregiudicarne la circolazione.

Per ciò che spetta a proprietà e decoro d'una sala o platea, il nominato scrittore inculca che abbia ad essere nel suo interno d'un'aria elegante e svelta, e che nulla vi apparisca di pesante o di triviale; che gli spettatori vi stiano pienamente comodi, che compòngano un insieme collo spettacolo, che siano collocati in un punto di vista favorevole, quasi a guisa della mostra che fanno i libri negli scaffali di una biblioteca; ne esclude assolutamente la moltiplicità degli ornamenti in rilievo, conciossiachè tendano essi a intaccar l'effetto della voce degli attori, vuole sbanditi sopra tutto gli ordini architettonici pei fregi dei palchi, a motivo che non potendosi dar loro la voluta altezza, comparirebbero una cosa meschina e di cattivo gusto, e poi anche empirebbero uno spazio indebitamente, in vece dei detti ornati amerebbe, ciò che parrà strano, che si prendessero a imitare le grottesche usate nelle antiche dipinture, e il gotico fare, che molto le assomiglia, e che in conformità quindi fos-

sero lavorati con gentilezza gli ornati che coronano i palchi, e che per avere a portare poco peso, leggieri ne fossero i sostegni.

In sostanza il ragionamento del signor Conte Algarotti non include in generale che alcune ricerche di gusto intorno a ciò che richiedesi per rendere sonore le sale, senza per altro indicare principj certi con cui procedere nella loro costruzione; d'altronde par che abbia avuto sott'occhio i teatri solamente d'Italia, ove in grazia dell'etichetta, son diventati come d'obbligo i palchi nei teatri per ricevervi visite, per giocare e conversare.

II.

Incendiato il teatro dell'opera in Parigi l'anno 1763, poco tempo dopo comparve un opuscolo intitolato: *Veritable construction d'un Théâtre d'Opera à l'usage de la France, suivant les principes des Constructeurs Italiens*, del signor Cavaliere di Chaumont. Comechè per esserne mal ordinata la materia, abbia fatto quel libro poca impressione e in nulla corrisponda al suo titolo, nondimeno essendovi contenute parecchie utili osservazioni crediamo ben fatto di raccoglierle.

Subito al principio avverte questo autore che per riuscire a ben disporre l'interno d'una sala teatrale bisogna essere fisico e insieme architetto, e in ciò, dopo il già spiegato da noi in questo *Saggio*, siamo d'opinione che tutto il mondo sarà sicuramente della sua. Parimente siam d'accordo che il poco buon esito delle sale teatrali finora edificate, a dir vero, è tutto da imputarsi all'ignoranza dei principj

di ottica e di acustica dal canto di quelli che vennero incaricati di presentarne i disegni. Stando a siffatta osservazione sottentra naturalmente il pensiero: dunque il signor Cavaliere De-Chaumont tenterà almeno di prevalersi di tali principj a stabilire qual debba essere la vera e giusta forma d' un teatro moderno; ma precisamente non ne dice parola, e si sbriga col fare una passata su parte dei difetti delle antiche sale teatrali, e nominatamente di quella restata preda delle fiamme.

Giusta il suo dire sommamente inopportuna e contraria alla propagazione del suono è la forma bislunga dominante sino allora nei nostri teatri; quella forma cioè che consiste in due linee paralelle finienti nella parte opposta alla scena, sia poi ciò per via di una linea retta, sia in una porzione per via d' una linea circolare. Prescindendo da questa viziosa disposizione, contra la quale tutti son d'un avviso, ei prende a noverare varie cause particolari che fanno minutamente perdere il suono in una platea, e nel novero entrano: 1.° i grandi sfondi che spesso stendonsi fin sotto i primi palchi e i loro corridoj ai due lati della platea, nei quali s' ingolfa il suono senza speranza di ritorno; per ovviare a questo vorrebbe che si costumasse di fare un muro o un assito in platea a piombo dei parapetti dei palchi: 2.° l'uso di collocar le porte d'ingresso in fondo alla platea di contro alla scena, e consiglia di farle sempre verso i fianchi da una parte e dall' altra presso l'orchestra colla precauzione di una bussola per impedire alla colonna d' aria di respingere la voce degli attori verso la scena:

3.° le separazioni de' palchi con assiti in tutta la loro altezza, e, venuta la congiuntura propone l' autore che i piani dei palchi siano ballatoj continuati, senza pilastri, a patto però che sian tenuti in sesto non da bastoni o spranghe di ferro infisse nei tavolati di dietro, ciò che ei giudica soggetto a inconvenienti, ma che siano impalcati di travette impostate in bilancio nei muri in giro di fabbrica: con che si darebbe loro solidità assai maggiore: 4.° infine le aperture che sogliosi lasciare nel soffitto d'una sala teatrale o nel suo circuito, perchè esse molto danneggian la voce. Il detto signor De-Chaumont ottimamente rileva che hassi a riguardare il soffitto qual principale agente, il cui precipuo officio è quello di tramandare dovunque la voce; e così essendo, perchè sia appagato il bramato intento, torna comodo il costruirlo, conforme usan gl' Italiani, non guari dissimile da un tamburo: e si spiega che bisogna farlo concavo e di tavole connesse a foggia di suolo; più basso di due piedi dell' impalcamento superiore, e che a questo resti attaccato col mezzo di anelli e di piccole catene.

Fatte le sue osservazioni, propone l' autore uno schizzo per una sala teatrale; e circa alla forma predilige quella d' un arco in terzo punto con un angolo rientrante nel palco di mezzo da porsi in faccia alla scena; vera stranezza che oltre all' essere senza esempio urterebbe al sommo il vederla messa in opera.

III.

Poco prima o poco dopo dell'opuscolo fin quì esaminato, ne fu pubblicato un altro del

signor Cochin, incisore del Re; l' ora mentovato opuscolo porta così: *Le projet d'une Salle de spectacles, pour un Théâtre de Comedie*, e vanno coll'opuscolo di conserva alcune rilevanti annotazioni. Ei si è prefisso lo scopo di applicare ai nostri usi la forma del teatro di Vicenza, fig. 24. La ragione da lui data per giustificare tale sua scelta sta in questo che le nostre sale pajongli in generale troppo allungate, cosicchè i palchi in fondo, più favorevoli per vedere lo spettacolo e giudicare dell' effetto delle decorazioni, sono per lo più troppo lontani, perchè vi sia possibile a sentire distintamente. Tuttavia, non che essere una figura semiovale, quale si è quella del teatro da se preso a modello, il signor Cochin col suo disegno intende di farne una di figura intieramente ovale, il cui grande diametro sia di circa 72 piedi di lunghezza e di cinquantaquattro il piccolo; secondo i nostri usi vengono bene scompartiti i posti: vi capisce un' orchestra, un palco, una platea spaziosa abbastanza per starvi in piedi novecento persone, un anfiteatro con due file di sedili e tre ordini di palchetti.

Affinchè ognuno sia persuaso dell' utile di questa forma, la mette il signor Cochin a confronto con quella dell' antica sala della commedia Francese, e dimostra che gli uditori collocati in fondo alla sala da lui ideata verrebbero ad essere da venti passi più vicini alla scena, e che anche quelli collocati nei palchi laterali, stando al suo divisamento, vi si troverebbero più appresso ancora di quel che sia nei palchi al fondo di qualunque teatro.

Ben s' avvide l' autore che la predetta

disposizione involgeva il grande inconveniente di dare una smoderata largura al palco scenico, e credette di rimediarvi con una scena stabile, a triplice divisione, dando alla divisione di mezzo quattordici piedi, e dieci a ciascuna delle due ai lati, e un ornato architettonico a tutta intiera la scena, a patto che le divisioni lascino a traverso vedere tutte le decorazioni: ed ecco in qual modo tal sua novità si studia egli di giustificare.

Essendo così ripartite le decorazioni, dice egli, presenterebbero uno spettacolo più magnifico senza accrescere la spesa giornaliera; gli spettatori stanti nei lati meglio che nelle rappresentazioni ordinarie godrebbero dell' apparato scenico, posto che nelle piccole scene laterali si vedessero corrispondere le lore particolari decorazioni. Inoltre indicando la triplice scena tre luoghi differenti cospirerebbe a sostenere la legge d' unità: il luogo, ove a rigore avrebbe a succeder l' azione, sarebbe contrassegnato dall' apparato della scena, massimamente allorquando la scena deve figurare più d'un edificio, qual sarebbe un tempio, un palazzo, una tomba: infine in molte tragedie e commedie si dipartirebber gli attori senz' esser veduti da quei che sottentrano, e i recitativi *a parte* comparirebbono e più verisimili e più naturali.

Valgan quanto sanno le addotte ragioni e l' autorità del teatro di Vicenza, non perciò non finiranno di persuadere, che la proposta forma bislunga sia per avere un esito felice messa in opera, non solamente perchè direttamente si oppone alla massa d'aria a cui dà moto la

voce all' uscire che essa fa dalla bocca dell'attore, ma ancora perchè senza alcun concerto e fortuiti ne succederebbono i rimandi, nè sarebbero mutuamente fortificati, e molto meno verrebbero sostenuti dai lati. Altronde la suddivisione della scena in tre parti stabili, con aperture così strette quali sono le ideate laterali, qual accordo farà essa mai colla tanta largura della sala? E quell' interrompere l' unione del scenico apparato, quanto non ne deve scemare l' illusione? Sul merito dei vantaggi accennati a favore dei recitativi *a parte* non avvien egli a tempo a tempo che o il pittore o il macchinista teatrale non è sempre padrone di assettare i suoi mobili arredi in maniera di favorirli, avendo a fingere o un quadrivio, o un luogo o l'altro diversi che mettono da più vie alla scena? Infine portandosi più di venti piedi innanzi nella sala la sponda del palco scenico, e necessariamente trovandosi gli attori troppo isolati in mezzo agli uditori, e troppo lontani dal corredo scenico, ne svanirebbe l'illusione, e meschina e senza effetto comparirebbe l' azion teatrale.

Dal memorato concetto un' altra particolarità ha origine, ed è quella d' ingrandire al bisogno i primi palchi; a quest' uopo si suggerisce di fare negli schienali certe imposte di legno da calarsi o scorrere a basso nelle commessure del tavolato, alla moda che si usa dei cristalli in una carrozza; mercè il qual ripiego nelle serate di folla per le prime recite si darebbe agio per due file di sedili nei corridoj. Il suggerimento certo non può essere più opportuno per accrescere il numero dei posti,

ma mentre si guadagna per un verso si perde per un altro, poichè molto ne soffrirebbe il suono dovendo ingolfarsi in palchi di una profondità straordinaria.

IV.

Fra tutti gli scritti intorno ai teatri i quali da varj anni in poi han veduto la luce deesi principalmente distinguere quello intitolato: *Exposition des principes que l'on doit suivre dans l'ordonnance des Théâtres modernes, par M. M.* In generale questo scritto abbonda di giudiziose riflessioni su gli abusi provenienti dalla costruzione ordinaria delle sale teatrali. Laonde tanto più di buon grado ne terrem discorso, in quanto che pare abbia l' autore studiato di raggiungere lo stesso scopo che noi, e in quanto che conseguentemente diventa di sommo momento il vedere se ha dato nel vero, ovvero che no, da che ciò è dipenduto.

Comincia il signor M. M. a dichiarare qual dev' essere la base per la struttura d'una sala teatrale. A ragione ei richiede che distintamente sentano gli astanti la voce dell'attore, che in piena luce veggano il palco scenico, che esibiscano essi un tutto insieme colle parti stabili delle scene, e che vi siano i posti distribuiti giusta i costumi e le convenienze del clima. Poi discendendo all'esame di ciascun punto, si fa a spiegare per prima cosa la maniera con che, a suo avviso, deve operare il suono corrispondentemente alla qualità delle parti che lo confinano nel suo giro. L'aumento di forza che si può dare al suono, egli dice,

col solo mezzo de' suoi dintorni, si produce colla reazione de' suoi raggi, vale a dire, col *ritorno sopra loro medesimi.* Tal ritorno dei raggi sopra la loro massa si effettua per via di ripercussione, di riflessione o di circolazione: in qual si voglia modo però avvenga il rientramento dei raggi del suono, sempre è dovuto all'incontro dei corpi vicini i quai lo trattengono innanzi che le sue ondulazioni sian cessate, e fanno così rifluire sopra se stessa tutta la parte di moto, la quale al di là del punto d'incontro sarebbesi esaurita in un'aria libera. Il segreto per ottenere il massimo effetto dai raggi del suono sta nel vestire il suo recinto di corpi duri e sonori disposti nella loro totalità in modo che sonoro si renda anche il recinto stesso. . . . . Due specie di forze differenti si posson distinguere nel suono, la forza diretta e la forza di ritorno: la forza diretta non consiste soltanto nell'emissione dei raggi diretti che portansi all'orecchio; ma sopra tutto dipende dall'unione dei raggi stessi che si ajutano e si sostengono colla loro coesione ». Facendo parentesi al presente discorso, noi qui osserviamo, che è uno sbaglio il credere che i raggi del suono ritornino sempre sopra se stessi, siccome la pensa il predetto autore; perciocchè divergenti o convergenti egualmente possono essere i raggi, a motivo che giusta le dimostrazioni da noi già premesse fin da principio, i rimandi sogliono essere determinati dalla disposizione dei corpi che li circondano.

Circa agli oggetti scenici piace al signor M. M. che abbiano ad essere distintamente ravvisati, onde allo sguardo degli spettatori si

affaccino a somiglianza d' un gran quadro, ove l' occhio scorre ad un tempo su tutte le parti; non altrimenti tirando, dal punto di vista della tela posta per compimento al fondo dell' apparato scenico, quattro lineo delle quali una passi sotto i piedi, l' altra al di sopra della testa dell' attore, e l' altre due passino rasente gli orli dell' apertura del palco scenico; essendo tutte le quattro linee prolungate al di là verso la platea, devono rinchiudere o contenere tutti i raggi visuali dello spettatore: e che non sia possibile considerare diversamente la cosa, apertamente lo fa toccare con mano la giornaliera esperienza.

Dopo avere stabilito qualmente la perfezione d'una sala teatrale si riduce a questo, che vi si veda bene e bene vi si senta, passa il signor M. M. a spiegare qual è il suo pensiero intorno alla forma di essa. « Una sala, scrive egli molto appositamente, convien che sia determinata relativamente ai suoni e alla estensione del palco scenico: poche sono le forme che non sieno adattabili per le piccole sale, purchè non sian però troppo ristrette: poichè nelle piccole sale trovansi gli spettatori in tale vicinanza coll' attore che bastano per sentirlo i soli raggi diretti della voce. Ma nella costruzione delle grandi sale fa bisogno di scelta nelle forme, se s' intende di procurare i vantaggi del suono e della vista: a tal fine si richiede che siano assolutamente bandite le forme allungate per via di due linee rette quasi paralelle, comunque al loro nascere vadan dilatandosi per poi restringersi, e verso il fondo prendano una figura rotonda. Conciosiachè i suoni ne son

troppo e troppo tosto assorbiti, massimamente al loro allontanarsi da dove sono usciti, e quindi ecco andata a vuoto anche la loro circolazione; nè meno si soffre quanto alla veduta, perciocché, tranne che nei luoghi di contro alla scena, la veduta viene ad esservi certamente intercettata per chi sta nei secondi ordini de' palchi, e nei superiori, per la ragion che cotai palchi fino al palco scenico presentano dei corpi opachi tra il punto di vista e il fondo della scena, non che tra i raggi visuali che dal proscenio tirar si potrebbero fino all'occhio dello spettatore, sia poi che i detti corpi opachi sian prodotti dalla prima fila di persone che stanno sulla faccia dei palchi, o dai loro appoggi o dalla loro massa: in somma una simile sala per una cattiva disposizione obbliga lo spettatore a levarsi in piedi, ad appoggiarsi, ad essere inquieto, ad incomodare i vicini e a tener voltata la testa per vedere la scena. E che una tal disposizione non sia la più felice, ne somministrano una prova di fatto le antiche sale della commedia tanto Francese che Italiana.

La regola propria dell'autore, di cui si parla, si è che quanto più si fa grande una sala, tanto più diventa essenziale che il suo circuito interno si accosti alla linea circolare per dare maggiore eguaglianza ai raggi della voce e per facilitare la veduta. A malgrado del suo stesso consiglio, il signor M. M. reputa poscia come indifferenti tutte le forme, e lascia la balìa di elegger quella che più piacerà, e di servirsi del circolo o dell'elisse, il cui grande diametro sia sul traverso, qual è quella del teatro di

Vicenza, del semicircolo, qual era quella del teatro antico, o della semi-elisse allungata, o della figura d'un soffietto o di una pera senza collarino quali son quelle dei teatri d'Argentina a Roma e di S. Carlo a Napoli. Eleggendosi sia questa, sia quella delle accennate figure, non esige altro che di non far cadere il lor diametro precisamente su l'apertura della scena; ma di trasportarlo per due tese di più verso la sala, di maniera che da una parte e dall'altra del proscenio, o reale o finto, rimanga una superficie nuda sino a che cominci la parte circolare, la quale stia sgombra di spettatori: questo sacrificio di posti al suddetto scrittore pare essenziale per facilitare i rimandi del suono e dirigerli verso la platea.

In tal guisa tutte le indagini, coll'ajuto delle quali il signor M. M. si è studiato di stabilire qualche regola per la distribuzione delle parti in un teatro, vanno interamente a finire col lasciare le cose nella primiera incertezza, dalla quale a primo aspetto mostrava voler liberarci. Ciò nasce dall'aver creduto su l'autorità di Cartesio, che i raggi del suono operassero soltanto per via di circolazione, o per via di ritorno sopra se stessi: effetto che supponendo tuttavia che la voce sia nel suo centro non può aver luogo che in un circolo o in un semicircolo; atteso che essendo allora i raggi sempre perpendicolari alla loro circonferenza devono di necessità ritornare verso il canale d'onde son venuti: ma ciò non si verifica che nel su espresso caso particolare, dal quale ha voluto l'autore trarne una regola generale. Si porti in tutt'altro luogo la voce,

per esempio, su l'orlo del circolo, o in ogni altro punto interno del circolo stesso, fig. 5 Tav. I, i suoi rimandi all'intorno della curva circolare formeranno una specie di poligono, conforme la legge comune dell'eguaglianza degli angoli d'incidenza e di riflessione. Se il signor M. M. avesse fatta attenzione, che i raggi d'aria messi in moto dal suono esser devono egualmente soggetti alla stessa determinazione, non v'ha dubbio che sarebbesi accorto dell'error che prendeva col pensare che tutte le figure fossero indifferenti pei rimandi. Noi abbiam nel corso di questo trattato già tante volte battuto e ribattuto questo punto, che stimiam superfluo il tornarvi sopra di nuovo.

Quanto alla situazione dei palchi fortemente disapprova il signor M. M. l'accatastarne a piombo gli ordini l'uno su l'altro; poichè con tale congerie, a suo avviso, si viene a privare una sala di superficie libere atte a rimandare il suono, nè altro si fa che introdurvi dei trabalzi, dei corpi assorbenti che spezzano il suono, e degli ostacoli che ne rintuzzano la forza di ritorno. Ei trova pure che con siffatta disposizione di palchi sì la vista che l'udito non vi godono miglior benefizio che con altre, e che qualora si scegliesse la miglior forma di sala pel suo circuito, sempre sarebbe precipitata nei piani superiori; infine ei sostiene che la general decorazione d'una sala venga a soffrire da quei piccoli moltiplicati piani perpendicolari, in grazia che non essendo unite le differenti masse di spettatori, il suo ambito interno apparisca come frastagliato in piccole parti eguali, somiglianti alle divisioni che tra l'uno e l'altro lasciano gli staggi nelle stie dei polli.

Dopo questa piuttosto esagerata critica toccante le file dei palchi poste a piombo l'una su l'altra, e principalmente i palchi separati nella piena loro altezza da tramezze come s'usa in Italia, si fa a comunicare le sue idee intorno a questo particolare: le quali idee sono, che si dovrebber disporre le differenti file di palchi in ritirata intiera o in semiritirata, le une dietro le altre. Fra le due egli preferisce ancora la ritirata intiera; ne adduce per mallevadore il teatro nuovo di Bologna, erroneamente, giacchè anzi in quel teatro le file dei palchi, fig. 18 Tav. III, l'una soprasta all'altra proprio a perpendicolo. Affine di favorire il nuovo suo scompartimento dà l'autore il parere di sopprimere i corridori dei palchi e di sostituirvi semplici sbarre di separazione per andare a ciascuna fila. Con questo ripiego riuscendo il corpo dei palchi di altezza minore del consueto, a giudizio di lui, nella parte più eminente della sala potrebbe restare una superficie estesa vantaggiosissima per la decorazione, per la vista e pei rimandi del suono; e in prova del buon effetto di tale disposizione mette a campo un modello d'un teatro effigiato dal signor Damun, di che si parlerà nel paragrafo seguente.

Un simile compartimento di spettatori sopra gradini a foggia di anfiteatro presenterebbe in vero all'occhio un insieme più imponente di quel che facciano ordinariamente i nostri palchi; così parimente il lasciar sì in vicinanza del proscenio che verso la sommità della sala le pareti nude e liscie sarebbe in realtà cosa vantaggiosa ai rimandi del suono: ma confor-

me si è già notato discorrendo del teatro antico è egli egualmente certo che le usanze nostre moderne, i presenti nostri costumi possano ben combinarsi colla forma anfiteatrale? Piacerebbe egli al presente se in vece delle comodità procurate dai palchi, non vi fossero che posti isolati, ove ciascun restasse confuso nella moltitudine, ed ove le femmine assai poco venissero raffigurate? D'altronde essendo per lo più l'interesse che muove l'uomo a fabbricare i teatri, dà egli adito a presumere che vogliasi facilmente comportare tanta superficie vacua in alto e dai fianchi? Poichè dicasi quel che si vuole dei posti lontani e dei posti incomodi, non si lascia per ciò di affittarli, e tanto basta. Meno adatta che altrove poi sarebbe singolarmente in Italia la disposizione dei posti ad uso d'anfiteatro, a motivo che ivi si costuma sovente d'intervenire incognito alle rappresentazioni, vi si tien partita di giuoco nei palchi i quali servono per luoghi di visita, e quando occorre, anche si chiudono con imposte mobili.

Ma più che l'ora addotta si affaccia un'altra importante considerazione, ed è che, qualunque sia la forma della sala e la disposizione dei palchi in ritirata gli uni di dietro agli altri esigerebbe necessariamente un'esorbitante larghezza del palco scenico senza per altro in nulla mutare l'altezza; ma allora la troppa larghezza ne gli toglierebbe la grazia, la qual consiste proprio nel dargli un' apertura quasi quadrata; inoltre obbligherebbe ad aumentare le spese delle decorazioni, e sopra tutto la voce anderebbe in parte perduta nelle prime quinte. Supponendo per esempio che le quattro file di

palchi del nostro antico teatro dell'Opera in Parigi fossero poste di fuga l'una dopo l'altra con sbarra per portarsi a ciascuna, salta subito all'occhio doversi pur dare almeno un trenta piedi di più d'apertura al palco scenico, sì se vuolsi che gli spettatori collocati nei fianchi siano in positura di competentemente discernere la scena e il fondo delle decorazioni; senza questo una buona moltitudine vi resterà di posti tutti incomodi o disutili. Non è in tutto fuor di dubbio, che il signor M. M. abbia un tanto inconveniente preveduto, e che ciò lo abbia verisimilmente trattenuto dall' unire al suo lavoro alcuni disegni, i quali in un colpo d'occhio potevano chiarirlo su l'illusione del suo nuovo compartimento, e in conseguenza dei suoi principj.

V.

Sono già sette anni passati od otto che il signor architetto M. Damun divulgò un *Prospetto* quale annunzio di un'opera col titolo: *Noveau Théâtre tracé sur les principes des Grecs et de Romains*: comunque la morte abbia forse per mala ventura impedito a questo artista di pubblicar colla stampa l'ideato suo lavoro, noi crediamo che alcuni ci sapranno buon grado se cercheremo di dar loro notizia dell' aspetto sotto il quale venne dall' autore esaminato il punto propostosi.

Questo architetto mostrasi a buon diritto persuaso che la forma, la proporzione e la distribuzione delle sale teatrali moderne non bisogna già ricercarle nei varj ordini regolari di

architettura, ma unicamente nei principj della vista e dell' udito figurati; che tutte le proprietà necessarie per un teatro non devono esser dettate dalla sola geometria; che tanto presso gli antichi che presso i moderni il teatro ha da essere un complesso di forme ottiche ed acustiche concertate su la miglior maniera di vedere e di sentire tutto quello che concerne alla rappresentazione di un' azione drammatica. Considerando, egli dice, la forma generale dei teatri e Greci e Romani, che son quasi tutt'uno, pare esserne stata tolta la sublime e insieme semplicissima idea dalla maniera affatto naturale con che negli angoli e nelle vie delle città fu sempre veduto darsi qualche grossolano dramma da gente cui è permesso di tener divertita la parte oziosa del popolo: si vede che questa gente procura di addossare il portatile suo teatro a un muro di una contrada; e al momento che comincia a scoprirsi l'apparato, il popolo spontaneamente corre a schierarsi in semicerchio intorno a quella scena istantanea: gli spettatori che si trovan più indietro si levano su la punta de' piedi per potere veder bene al pari di quelli che stanno innanzi. Ecco, giusta il suo pensare, la fonte, d' onde gli antichi architetti sembrano, senza studiar più oltre, aver attinta la forma generale per un disegno di teatro, ed ecco la forma ch' egli propone da abbracciarsi per le nostre sale moderne.

In fatto, stando al suo sentimento, il piano del suo progetto doveva essere un mezzo circolo con un ammasso di gradini ingombrato di un portico a colonnato, il qual si congiungesse

colla scena, i cui lati si andassero dilatando. Supposta tal disposizione, a lui rassembra di trovarvi alcuni vantaggi che non è sperabile d'avere nelle sale nostre moderne a cagione della loro forma stretta e lunga, che angustiando il gestire degli attori, restringendo la lontananza di un quadro, distruggendo il suono nella sala, e togliendo a molti e molti spettatori la veduta della scena li costringe a stivarsi uno innanzi all'altro, e a stare in situazioni penose e ad altezze, da dove gli oggetti d'alto in basso veduti non han più all' apparenza la loro forma ordinaria.

Lo stesso architetto non trova men riprensibile il separare totalmente la platea dalla scena per via di grandi frontispizj immobili con architettura a colonne, perchè questi impediscono il decoratore di allargare all' uopo i fianchi del proscenio, perchè riescon troppo vicini ai primi telaj dipinti, e perchè tante volte han nissuna analogia col fondo del quadro. Ei condanna soprattutto l'uso d' un gran numero di quinte strette, e piantate a piccole distanze l'una dall'altra: ciò che a suo avviso impaccia il portamento degli attori, raddoppia il servigio manuale, rende complicate le macchine moltiplica i lumi, costringe il pittore a mutilare la traccia del suo quadro colla divisione delle masse su parecchie tele separate, e getta in fine nella composizione delle teatrali decorazioni una monotonia disamena, che quasi tutte le volte distrugge la verità dei piani. In conseguenza egl'intendeva di sostituire agli ordinarj telaj per le quinte altri telaj fatti in forma di prismi triangolari su l'esempio degli antichi e conforme all'opinion del signor Conte Galiani espressa

nella sua traduzione italiana di Vitruvio; e simili telaj credeva egli che per via delle loro differenti ottiche posizioni e della loro mobilità bastassero a produrre ogni maniera di cambiamenti semplici, giudiziosi ed economici. Si può vedere alla lettera N fig. 10, Tav. II. la distribuzione dei nominati telaj triangolari nei fianchi dell'antica scena.

Tali sono presso a poco le mire cui si proponeva il signor Damun di appagare col suo *Prospetto*; per dirne di più sarebbe uopo aver sott'occhio il suo progetto, e così essendo, noi ci limiteremo ad osservare che per quel che spetta a distribuzion di posti e a grande apertura di scena, verisimilmente anderebbe soggetto agli stessi inconvenienti che quello del signor M. M. il quale si è già avvertito, che l'aveva preso per modello.

VI.

Ci ha per anco altri autori i quali senza entrare in alcune particolarità hanno in generale spiegato il lor sentimento sulla costruzione dei teatri.

Il signor Blondel nel suo *Cours d'architecture* (1), al quale abbiam noi aggiunto la continuazione, pensa che l'interno d'una sala dovrebbe avere una forma circolare o elittica e non già bislunga, secondo l'usanza conservatasi sino ai tempi in che lo stesso scriveva, che il soffitto dovrebbe esserne sempre una curva schiac-

(1) *Il se vend chez la veuve Desaint, Libraire rue du Foin.*

ciata, perchè abbia più dolcemente a ripercuotere il suono degli strumenti e della voce. Anch' egli è d' avviso che tornerebbe utile il sopprimere i palchi e supplire invece con gallerie continuate arretrandole di mano in mano, che si alza l' una su l' altra; che ottima cosa sarebbe il convertire il mattonato ove si sta in piedi in un tavolato con panche per sedervi; e che in fine si confarebbe meglio il ripartire in due l' orchestra, collocandone sopra i balconi da un lato e dall' altro le due parti, che non il lasciarla stare intera al solito tra la scena e la platea. Non dando però questo architetto ragione alcuna de' suoi cambiamenti, e non fondandoli nè su principj, nè su disegni valevoli a farne un giudizio, ci dispensiam dal chiamare ad esame il suo sentimento, contenti di notar solamente che la division dell' orchestra, che a lui tanto è in grado, porterebbe molte difficoltà a volerla regolare.

Avendo il signor Roubo pubblicato un *Traité de la construction des Téâtres et des machines théâtrales* vi ha annesso una pianta per modello; e noi senza fermarci dietro tutte le minuzie della sua distribuzione, seguendo il consueto nostro stile, porremo attenzione soltanto all' ordine interno da lui immaginato. La figura della qual si prevale è quella di un semi-circolo di cinquantaquattro piedi di raggio dalla sponda del palco scenico sino al fondo della sala, il qual semicircolo si congiunge al proscenio mediante una curva che si va allargando. Tutti i posti son distribuiti per gradini, e questi come nei teatri antichi finiscono con una

colonnata, con luogo sufficiente per doppj palchi tra una colonna e l'altra. Coronata è la platea da un soffitto a manico di paniere, la cui montata ascende a diciotto piedi. Circa quarantacinque piedi di apertura si danno alla scena, e pare aver poca relazione coll' esuberante larghezza voluta per la sala di cento otto piedi, per temperamento di che si è portata la ribalta del palco scenico trenta piedi all' infuori delle decorazioni, di modo che l' attore si troverebbe isolato in mezzo agli spettatori, ciò che sarebbe con grave dispetto dell' illusione.

Solamente a gettare uno sguardo su la sua pianta si resta convinto della giustezza delle osservazioni da noi fatte in generale intorno alla figura dei teatri antichi con gradini o palchi in ritirata a ridosso gli uni degli altri, prescelta dai signori M. M. e Damun, giacchè il pensiero del signor Roubo non pare esserne che una mera applicazione. Conciossiachè prescindendo dalla ragione che la curva suddetta sia poco favorevole ai rimandi del suono in mezzo agli uditori, abbiam noi detto e ridetto che quei palchi retrosorgenti, uno dopo l'altro distribuiti lungo la curva del teatro antico metterebbero nella grande necessità o di dare un'eccedente larghezza all' apertura del palco scenico, o di lasciare verso di esso un grosso numero di posti incomodi: il signor Roubo si è attenuto a quest' ultimo partito. Se in fatto sulla sua pianta dal mezzo della tela del fondo si tirano alcune linee verso la sala, e queste passino per l' estremità dell' apertura del palco scenico, si comprenderà che quasi un terzo degli spet-

tatori sarà tolto di vedere il fondo delle decorazioni. Dando uno sguardo a questa si vedrà parimente chiaro, quanto dannose devon essere le colonne ai rimandi della voce e alla vista di chi ha da stare ai posti indietro nei doppj palchi; non altrimenti il taglio o il profilo della sala stessa nullameno mostrerà, che in proporzione della troppa concavità data al soffitto i raggi del suono non che esser riflessi direttamente verso gli spettatori secondo gli angoli d' incidenza, vi formeranno diversi rimandi da far nascere superfluità o ridondanze intempestive.

Nè proprio crediam essere del nostro instituto l' esimerci di parlare delle *Observations su la construction d'une nouvelle salle d' Opera* che non ha guari diede in luce il signor Noverre.

Di lui principal fine si è di esporre i difetti del già detto abbruciato teatro dell'Opera, e di mostrare quanto impaccio recava al buon servizio e all'effetto delle decorazioni la ristrettezza del luogo ove bisognò fabbricarlo. Non si aveva la libertà, asserisce egli, di valersi della parte delle ali del palco scenico attigue alla Corte delle fontane del palazzo reale; i cori e i corpi di ballo non potevan venir fuori e tornare salvo che su la dritta, e sulla dritta sempre necessitava far seguire i casi principali: il che produceva una monotonia stucchevole e disgustosa pel pubblico; e oltreciò non lasciava libero il varco all' immaginazione e all' ingegno inventivo degli artisti. Contrappone egli poi a tali difetti i mezzi con che schivarli nel nuovo teatro dell' Opera che deve rifabbricarsi; e batte forte singolarmente su la necessità di tener isolato quest'edificio tanto per guardia contro il fuoco quanto

per la facilità di aver aditi per entrare ed uscire, e similmente su la distribuzione dei luoghi accessorj per gli opportuni serbatoj, e giuochi d'acqua, affine di portare nei fortuiti eventi d'incendio pronti e presti soccorsi.

Intorno alla struttura interna della sala, alle decorazioni e alla situazione dei posti, appena il signor Noverre ne fa parola, e tutto il suo dire si risolve in alcuni avvertimenti generali. Dopo aver detto che tra tutti i teatri da lui veduti non ne ha trovato uno, nel quale i difetti non sorpassassero le bellezze, passa a raccomandare agli architetti che non vogliano all'ornamento d'una sala sacrificare quel che conviene e che coopera al grato incantesimo della rappresentazione. Egli intende che il tutto essenzialmente si riferisca a far sì che in qualunque luogo trovisi lo spettatore vi abbia e a vedere e a sentir bene, e che l'attore serva come di punto centrale del semicerchio, che nella sua totalità vien descritto dalla forma dei palchi. Non è bene, secondo lui, che gli astanti siano nè troppo vicini nè troppo distanti dal palco scenico; essendochè la scena debb'essere riguardata come si fa un gran quadro, del quale non si può gustare il buon effetto che in una certa lontananza; bensì fa al proposito che semplici sempre siano gli addobbi dei palchi, e che il farne il più bello ornamento sia riservato alle signore; alla stessa maniera che quello della scena debb'esser fatto dagli attori e dalle decorazioni: infine tale ha da essere la costruttura della sala che allo spettatore non sia mai permesso di mirare quel che succede dietro le decorazioni e

nelle quinte. Caduta l'opportunità, il signor Noverre prende a mostrare il ridicolo dell' uso comune di voler palchetti da una parte e l'altra del proscenio, e ne incolpa di ciò la lusinga o l'amor di guadagno, o l'ignoranza, o il gusto perverso di quelli che edificano i teatri.

« Il proscenio, dice egli, ha da esser considerato come una grande cornice atta a ricevere alternativamente i quadri variati che possono offrire le arti. La cornice debb' esser nobile nella sua forma e semplice ne' suoi ornamenti; perchè se è carica d'oro, se la diversità dei marmi ha molto risalto, le decorazioni che compongono il fondo del quadro, e gli attori che ne sono le figure, vi resteranno come oppresse dagli ornamenti e dalla ricchezza: da questa sarà bentosto eclissata eziandio quella dei vestimenti scenici; e da quest' urto di colori e di magnificenza non potrà aspettarsi che un tutto spiacevole ».

Certamente che simili osservazioni meritano tutti gli applausi; desse sono fondate sul vero, sul buon gusto, sul buon criterio. Ritorneremo su questa materia quando da qui a poco terremo appositamente parola sulla distribuzione della scena, o luogo proprio degli attori; perciocchè su tal particolare il signor Noverre parla da maestro, e il suo sentimento debb' essere grandemente valutato, contando esso quarant' anni, da che ha sempre avuto campo di esercitare il suo ingegno con incontro universale in pressochè tutti i teatri d' Europa.

ARTICOLO XIV.

Applicazione particolare della figura elittica a una sala teatrale.

Dall'esame dei primarj teatri, di quelli cioè intorno alla cui perfezione verisimilmente si è impiegata la maggior cura e diligenza, si è dovuto finalmente comprendere, che in realtà si mancava di una guida sicura per una buona riuscita della loro costruzione, che indifferentemente in passato si dava al loro interno ogni qualità di forme, senza mai avvedersi che questa o quella doveva esserne la privilegiata, e che quanto a quelli che costarono maggiori spese a edificarli, al fin dell' opera riuscirono magnifiche sale di conversazione piuttosto che vere sale teatrali.

Tante e tante varietà non sono forse altrettante chiarissime prove, che finora non si è fatto che andar tentone sui veri principj che esser debbono il fondamento a ordinare cotali edificj, o almeno che non si è per anco adoperata l' attenzione necessaria. In vano si sono andate moltiplicando le cognizioni, invano le scienze continuano a far tuttavia grandi progressi, esse non si sono mai degnate di portare uno sguardo sopra questo oggetto dei nostri trattenimenti, o pure ne venne trascurata l' applicazione (1). Senza questa fiaccola si ha egli ragione di maravigliarsi che siasi andato tanto tempo errando in mezzo alle tenebre, e

(1) Ad eccezione di quello che scrissero i Padri Marsene e Kirker su l' acustica circa la metà del secolo XVII., nissuno de' nostri letterati ha impreso ad esaminare la darte della Fisica che concerne alla teoria de' suoni.

senza il detto soccorso quale speranza potevasi mai aprire che, tranne un puro fortunato accidente, si sarebbe una volta conseguito l'intento?

Consultando gli autori che hanno scritto intorno alla composizione de'teatri, non si trova che vadan d'accordo, o sian d'unanime parere, e con tutti i loro sforzi han finito anch'essi a lasciar le cose nell'incertezza. I più si appagarono di proporre qualche lor pensamento per regola, procurando d'avvalorarlo o colla forma del teatro antico, o con particolari esempj; e il solo tra essi che siasi cimentato a stabilirne principj o precetti, infine ha conchiuso col tenere che tutte le figure per un teatro erano presso a poco indifferenti.

Con tutto ciò bisogna confessare che di mezzo a tutti i tentativi praticati già da qualche tempo si é adocchiato qual esser dovea il vero adatto ordine per l'interno d'una sala teatrale, o almeno quello dal quale potevan promettersi minori inconvenienti. Perciocchè in parecchi teatri recentemente fabbricati si è prescelta la figura ovale, della quale se n'è tagliato fuori un capo per il palco scenico; e pare che oggimai tutti convengano (senza per altro averne investigata la ragione) che sia essa acconcia più che tutte le altre curve a racchetta, a ferro di cavallo, a campana, e circolare e semicircolare, o semiovale, tagliate tanto secondo il grande, che secondo il piccol diametro, tra le quali per l'addietro si faceva poco divario. A dir vero fu la propinquità all'elisse che acquistò alla figura ovale la preferenza; e dalla stessa sarebbersi tratti maggiori vantaggi, qualora senza interruzione fosse stata continuata

sino al luogo della scena, o qualora fosse venuta la voglia di cangiarla dilatandola al suo approssimarsi al palco scenico, siccome ne convince l'esempio dei teatri di Torino, di Parigi e di Versailles, e qualora da ultimo nel loro circuito non fossero state tollerate tante licenze contrarie ai buoni principj, conforme che si è da noi notato più volte.

Ritorniamo or dunque a quanto si è per noi provato al bel principio di questo *Saggio*, e si convenga essere sola la figura elittica quella dalla quale riprometter si possa un successo analogo al comun desiderio (1). Già l'abbiamo noi detto, e qui giova ripeterlo: essa non porta seco alcuno degl' inconvenienti delle altre curve: essa non obbliga a dar troppa apertura al palco scenico: essa porge facilità a ben ravvisare le decorazioni e tutto ciò che deve accadere su la scena dai posti eziandio stimati comunemente incomodi e più sfavorevoli, senza che sia mestieri nè di allargare nè di alterare la sua curva, a motivo che essa non va soggetta verso la sua maggior larghezza a cavità alcuna troppo sensibile. Rinchiude altresì l' elisse il già indietro accennato vantaggio, nel nostro caso, inestimabile che, collocando la scena all' uno dei fuochi, ci assicura che i raggi della voce saran sempre raccolti nel fondo della sala verso l' altro fuoco, a segno da formare in questo sito una colonna sonora per via dell'incontro di tutti i loro rimandi; incontro il quale diviene in sommo grado favorevole per fortificar la voce, per darle valore, e per accrescerne la grazia, la nettezza e l' armonia, sia poi che si abbia a declamare, o che si abbia a cantare.

(1) Vedi *Osservazione* segnata (*B*).

Si è nominato l'uno e l'altro onde taluno non pensasse doversi metter differenza nè circa alla forma, nè circa alla capacità tra una sala per commedie e quella per drammi in musica. Non essendo il canto e la parola che modificazioni della voce, l' uno e l' altra del pari esigono una certa concordia nei rimandi, per aumentarne la forza e la pienezza, per impedire che non sembri sorda, sminuzzata, snervata, o snaturata da ridondanze: giacchè quel che apporta vantaggio a una modificazione, deve necessariamente apportarlo anche all' altra. Nè si dica che più della parola in lontananza si estenda il canto: mentre si può rispondere che ciò pur troppo accadeva in quei tempi della musica Francese, ne'quali i cantanti si credevano in dovere di sforzare fuor di misura la loro voce; ma non ai tempi presenti ne'quali si è fatto ritorno al semplice, al naturale, essendosi omai capacitato chiunque che la vera musica non sta nell' intronar le orecchie, ma che al contrario il fondo essenziale del buon canto sta nel saper moderare la sua voce, sostenerla e maneggiarla con gradazioni impercettibili, cioè più facili a sentirsi che a spiegarsi. Ciò conosciuto, si venne al tempo stesso a conoscere che una sala per drammi in musica non doveva essere più spaziosa di quella per commedie.

Vuolsi credere che se si trovassero sale disposte secondo i nostri principj, non si proverebbe in esse alcuno di quei dispiaceri contro i quali tutto giorno si fanno lamenti. Oltre di che da ogni posto ben si vedrebbero e le decorazioni e l' azione drammatica, e senza essere gli attori obbligati a grandi sforzi farebbero

sentire egualmente dappertutto la lor voce, e trovandosi questa sostenuta in tutti i lati, giungerebbe ogni volta all' orecchio piena e sonora; e senza oltrepassare i limiti della conversazione ordinaria non ne andrebbe perduta una particella, e gli uditori a malgrado di tutta la loro attenzione non soffrirebbero a tempo a tempo la pena di averne a indovinare una porzione.

Costruita una sala teatrale al nostro modo di vedere, gli amatori di colonne e quei che si danno a credere che senza il loro accompagnamento non abbia a figurar bene una fabbrica grandiosa per architettura quale è una sala teatrale, indarno eglino grideranno che per rilevare il colpo d' occhio della stessa torna vantaggioso adornarne l' interno circuito, che noi tuttavia risponderemo che le colonne in simil caso non altro faranno che nuocere. Si riferisce che un antico aveva una lira assai bene accordata, quand' ecco una delle corde si rompe, vuole il sonatore sostituirvi una corda d' oro, e l' accordo della sua lira non è più. Non dissimile è l' effetto che volere o non volere verrebbe a prodursi dalla magnificenza indiscreta, quando fosse ammessa in un luogo ove tutto deve cospirare a favorire l' armonia. Quanto pare e piace si profondan pure le ricchezze architettoniche negli ornamenti dei saloni, delle gallerie, delle sale da ballo o di conversazione; sian pure adoperate nei portici, nelle stanze di ridotto, nei luoghi accessorj d' un teatro; ma esse mal impiegate sono di certo in una sala dove si ha da stare a sentire cantori o attori. Le colonne, i sopraornati, le incassature coi loro rosoni, le stuoje,

le drapperie, i risalti, le figure e gli ornamenti in rilievo, tutte queste cose non sono confacenti altro che a render sordo, a sminuzzare il suono, a contrastare la sua libera circolazione, a guastare il suo accordo, o a cagionar dissonanza sempre dannosa alla sua nettezza. Ancora una volta a costo di esser tacciati di ripeterci noi stessi, un teatro, relativamente al fine che non bisogna mai perder di vista, è un composto di forme ottiche ed acustiche le più acconcie a favorire gli occhi e le orecchie; e tutto ciò che contraria questo scopo debb'essere invariabilmente proscritto nella sua costruzione: la pittura a fresco è quella che ha da ricompensare le spese d'abbellimento; e in mano d'un artista di gusto e di fantasia questa professione è tuttora in pienissimo potere di procurare un colpo d'occhio seducente e un insieme piacevole: l'averlo ornatò diversamente è stato per mancanza di riflessione a questi principj costitutivi.

Per un momento ancora esaminiamo se vero sia che le colonne prestinsi tanto bene, quanto s'immagina, a dar vaghezza all'interno d'una sala teatrale. Una delle due: o le colonne saranno bene impiegate a portare particolarmente i differenti ordini di palchi, e in tal caso non potendo che esser piccolissimo il lor diametro, messe in opera non avran più alcuna grazia, e non presenteran più che una meschina decorazione; o saran distribuite all'intorno sicchè abbiano ad occupare tutta l'altezza della sala, come in quella di Bordeaux, con file di palchi sporgenti in fuori nei loro intervalli, e allora succederà che da una parte

le colonne nuoceranno col loro rilievo ai posti del fondo dei palchi vicini al palco scenico, e che dall'altra l'aggetto dei palchi, fuorchè non sian essi nel punto centrale della sala, farà parere il maggior numero di colonne mutilate, o tagliate in pezzi: ciò che in nissuna maniera sarà aggradevole a vedere, consistendo il bello essenziale d'una colonna appunto nel non essere mai interrotta in tutta la sua altezza; e tuttochè in realtà non lo sia nel qui supposto caso, basta che ne abbia l'apparenza perchè lo spettatore non riceva tutta la soddisfazione che ha diritto d'aspettarsi. L'unico luogo d'una sala teatrale, ove possano con qualche buon successo esser collocate le colonne, si è manifestamente all'apertura del palco scenico; perciocchè allora è conceduto di mirarle senza ostacolo belle e intiere.

Dato per conosciuto che la curva elittica inchiude le condizioni essenziali per la costruzione d'un teatro moderno, per conservarle questo vantaggio (cosa da noi provata al paragrafo III.) non si tratta che di assegnare relazioni costanti tra le dimensioni d'una sala, la sua lunghezza, larghezza, altezza, apertura del palco scenico e posizione del proscenio; ma per non star più su le generali, siccome a bello studio abbiam fatto finora; passiam ora in particolare a determinare tutte le dette relazioni e a farne l'applicazione alle fig. 7, 8 e 9 che rappresentano i piani e i profili dell'interno d'una platea della maggior estensione, adattata tanto per dramma in musica che per commedia.

Siano AB CD, fig. 7, i due diametri

d'un'elisse nel rapporto di 4 a 3 (1): essendo il primo di 72 piedi, portata comune della vista e della voce, sarà per conseguente il secondo di piedi 54. Dopo avere incrocicchiati i diametri ad angoli retti, in modo da tagliarsi reciprocamente in due parti eguali, si determineranno al solito i fuochi, prendendo con un compasso la lunghezza AE, metà di AB questa si porterà in C e D, estremità del piccol diametro, da una parte e dall' altra verso AB, e la loro intersecazione F e G darà sul grande il sito dei fuochi.

Si descriverà poscia l'elisse, sia colla mano alzando tante linee perpendicolari quante faran bisogno pel gran diametro, su le quali con mezzi proporzionali si determineranno tra il grande e piccol diametro i punti pei quali deve passar la curva; sia con un movimento continuo mediante una corda eguale in lunghezza ad AB e fermata ai fuochi, ponendo cura a tenerla uniformemente.

Fatto questo, per trovare la parte anteriore del palco scenico e del proscenio non fa bisogno altro che di troncare l' elisse da un capo verso il quarto del suo grande diametro, o di spartire EB in due colla linea MN. Con questa operazione la sponda del palco scenico MN sarà a 18 piedi dell' estremità B, e AQ si troverà eguale a CD, vale a dire avrà anch'esso 54 piedi, donde ne segue che la sala in particolare avrà altrettanta lunghezza che larghezza.

(1) Questo rapporto è lo stesso di quello della lunghezza alla larghezza della platea del Teatro di Torino e dell' antica del Teatro dell' Opera di Parigi.

Circa all' apertura del palco scenico, e all'estensione del proscenio, devono l'una e l'altra essere regolate dalla maggiore o minore profondità del palco scenico stesso, e in guisa che da tutti i posti sia facile scorgere la tela del fondo delle decorazioni.

Supponiamo il mezzo I di questa tela in distanza di circa 60 piedi dalla linea MN, sponda del palco scenico, per ottenere questo vantaggio non si tratta altro che dalle estremità C e D della maggior larghezza della sala di tirare alcune linee CI e DI; e la loro intersecazione O e P colla curva elittica non solamente darà l'apertura del palco scenico, ossia la sua larghezza e la sua altezza, che sarà da circa 36 piedi o la metà del gran diametro, ma eziandio la profondità del proscenio MO NP, che avrà quasi 8 piedi o la nona parte del gran diametro.

Abbiate cura che, secondo tutti questi rapporti, il fuoco F si trovi tutto naturalmente situato nel mezzo del proscenio, e che per conseguenza tutti i raggi d'aria FR, FH, FT FK messi in movimento dalla voce debbano essere necessariamente rimandati verso l'altro fuoco G, o al mezzo della platea.

Essendochè la disposizion dei palchi, della platea, dell'orchestra, del soffitto, del proscenio e del palco scenico, richieda particolari considerazioni per giungere a comporre un tutto ragionato colla figura elittica, anzichè proseguire la descrizione delle nostre figure, ci faremo a esaminar prima separatamente ciascun di questi differenti oggetti.

Della disposizione dei palchi.

Tra le principali difficoltà a ben ordinare i teatri moderni una si è quella di riuscire a distribuirvi i posti d'una maniera dilettevole e comoda, avvegnachè, oltre i posti a basso sul suolo, col disegno di moltiplicarli si vuol coprirne pur anco tutti i muri. Avevano gli antichi immaginato di farvi luogo con gradinate disposte in anfiteatro; ma siffatta disposizione, abbiam già noi osservato, par troppo contraria alle nostre etichette, alle nostre usanze, ai nostri costumi. Noi siam omai da lungo tempo abituati ai palchi; e da vero che questi facilitano l'intervenire alle rappresentazioni a ciascuno secondo il loro grado o le loro facoltà, e il trovarvisi insieme colla solita compagnia o società. Le signore da gran pezzo accostumate a fare il principale ornamento in questo luogo dei nostri divertimenti non troverebbero il fatto loro nelle gradinate, su le quali comparirebbero come isolate e confuse: anche la proprietà degli abiti pare che disdirebbe in una tale distribuzione: oltre ciò occorre pur anco l'annua pigione dei palchi che procaccia la rendita più sicura dei teatri stabili nelle grandi città, senza il qual sussidio difficilmente forse si sosterrebbero le imprese teatrali. Tante considerazioni crediamo essere sufficienti a persuadere che invano si tenterebbe di escludere i palchi dai teatri, e che quindi resta un punto da giudicare, e quest'è quale sarebbe la disposizione da cui potrebbon ricavarsi i maggiori vantaggi.

Le file dei palchi all'intorno della pla-

tea o del suolo si avranno a disporre in totale ritirata l'uno sopra l'altro, conforme vien consigliato in un' opera da noi analizzata, lasciando dei passaggi tra i loro differenti piani, e dodici piedi circa di muro nudo in ambi i lati della scena, e così pure nudo anche il muro che resta di mezzo tra i palchi più alti e il soffitto in tutto il giro della sala, affine di ottener dei rimandi? Questa disposizione che fino a un certo segno potrebbe ajutare l'udito, troppo si scosterebbe dalle nostre etichette, e difficilmente si comporterebbe di lasciar tante superficie vuote senza un profitto.

Si metteran forse le file dei palchi a piombo l'una su l'altra con pilastri sul davanzale e con tramezze di separazione in tutta la loro altezza? Ma non havvi oggimai alcuno che non convenga che una tal moltitudine di piccole celle, nelle quali di continuo a più riprese va ingolfandosi il suono sia contraria non meno alla vista che all' udito, e che se una simile distribuzione non si accomuna del resto che colle usanze d'Italia, non si abbia ragion veruna di ammetterla in Francia (1).

Non ci sarà dunque alcun ripiego fuorchè quello di togliere via le tramezze di separazione, lasciando sussistere unicamente i pilastrini per l'appoggio dei palchi, siccome era d'uso nelle antiche sale della Francese e dell'Italiana commedia in Parigi? Sì da vero che l'inconveniente sarà assai minore; ma una parte durerà ancora, e la vista sarà sempre incomodata dai pilastrini, tacendo pure che ne verrebbe o alterata o interrotta la reazion del suono (2).

(1) Vedi *Osservazione* segnata (*C*).
(2) Vedi *Osservazione* segnata (*D*).

Fatte tutte le riflessioni, ci pare che sotto ogni aspetto la miglior condizione e la più soddisfacente al comun desiderio sia quella d'innalzare le differenti file di palchi a piombo l'una su l'altra, senza pilastrini appariscenti sul davanti, e di ordinarle all'intorno d'una sala a guisa di ballatoj continuati, siccome nell'antico Teatro dell'Opera a Parigi. Qualunque argomento vogliasi addurre contro siffatta disposizione resa evidente nelle fig. 8 e 9: gl'inconvenienti saran sempre minori di quelli che nasceran da tutt'altra. Non si osa negare che in generale essa non spiri nè nobiltà, nè grazia, che essa non offre un bell'insieme, che essa non è la più felice per mirare la rappresentazione, e che inoltre, non ostante l'ajuto della figura elittica, i recinti di tali ballatoj in forza del loro isolamento non sono egualmente proprj a rimandare il suono verso il mezzo della sala, come il sarebbero i muri che loro fossero addossati. Ma ad ottenere da questi recinti tutto il desiderato effetto bisognerebbe farli sempre uniti e a piombo, vale a dire senza convessità e senza ammettervi nè balaustri, nè stoffe, nè ornati in rilievo, non servendo tutto ciò che a ricettare la polvere, a sminuzzare il suono, e a far torto al concerto de'suoi rimandi.

Quei che disapprovano i differenti piani di palchi si fondano su questa ragione che i varj piani dividono il suono per l'altezza d'una sala; cosa che si verifica secondo la maniera in che ordinariamente vengon essi disposti, e sopra tutto allorchè il loro soffitto, siccome si usa, presenta una superficie piana, che assor-

bisce il suonò nei fondi dei palchi o lo rimanda a caso: ma qual difficoltà mai si opporrebbe a terminare in volta il cielo dei palchi, facendo sì che presentassero l'aspetto di tante curve sferoidali all'intorno della sala? Trovandosi per questo mezzo colle forme acustiche collegati il ricinto dei ballatoj, il muro del fondo e le volte del loro soffitto, ben lungi dal pregiudicare alla voce, la rifletterebbero unitamente verso la colonna sonora o verso il mezzo della sala: per levare intorno a ciò ogni dubbio non si richiede che cercar di sapere in qual modo verrebbero ad effettuarsi i rimandi. Se poi a siffatta disposizion di palchi si aggiunge la cura di rivestire tutti i muri di un intavolato di legname sottile, ben commesso qual fassi il corpo d'un istrumento musicale, e inoltre di tenere staccato dal muro almeno un pollice l'intavolato medesimo; allora essendo il suono sostenuto da un'aria appoggiata, si troverebbe favorito nel maggior grado possibile, e siccome dovunque si abbatterebbe in materie sonore, tutto il da fare per ottenerne il massimo effetto sarebbe di evitare gli angoli viziosi, i risalti e le aperture.

Si è osservato che non potendo essere le differenti elissi concentriche al pari delle ovali, l'elisse che verrebbe a formare il ricinto dei ballatoj, avrebbe i suoi fuochi alquanto più ravvicinati di quello del fondo dei palchi, a tal che i rimandi contro l'appoggio dei detti palchi, le loro volte e il muro addossato non concorrerebbono tutti esattamente al medesimo punto; ma questa cosa non porterebbe gran conseguenza, stante che la natura non è mai

sì appuntino precisa nelle sue operazioni da cagionare poco più poco meno una differenza sensibile. S'arroge a ciò, che gli attori non sempre stanno nel mezzo della scena, e che essi sia oltrandosi, sia arretrandosi devono pure far variare la direzione dei rimandi della voce: non altrimenti sia che la voce si trovi riflessa dai ricinti de' ballatoj o dalla loro volta, o dal muro che vien loro addossato, non si darà mai che essa ne patisca alterazione o falsificazione; e solo sarà da aspettarsi che la colonna sonora abbraccierà uno spazio maggiore, la qual cosa non ridonderà in disfavore degli uditori.

Al vedere gl'incendj cui van sì di frequente soggetti i teatri volentieri si sentirebbe che ci fosse una via d'andarne al riparo. In venti anni son già rimasti preda delle fiamme quelli di Vienna, Milano, Stocolma, Venezia, Bologna, Lione, Parigi, Mantova, Amsterdam, Saragozza ecc. e nelle ultime due città questo infortunio cadde in tempo della rappresentazione, laonde un' infinità di cittadini ne furono la vittima sgraziata. Nelle città di Amsterdam, di Vienna e di Parigi si sono sperimentate varie specie d' intonachi e vernici medianti le quali si presumeva di rendere incombustibile il legno ed anco le tele delle decorazioni teatrali; ma gli esperimenti tutti non son riusciti che a sospendere per alcuni minuti l'attività del fuoco, facendo presso a poco quel che fanno gli stucchi in gesso che fregiano le soffitte o le volte delle grandi stanze nei palazzi (1).

(1) Il meglio che a questo proposito è stato sug-

Si è già per noi significato che si sono innalzati due teatri, uno a Fiorenza e un altro a Bologna, e che in ambedue i palchi e i soffitti sono stati costruiti o in pietra o in mattoni, affine di preservarli dal fuoco, conforme si é da noi accennato, non é poscia più in altri entrato il pensiero di prendere la loro costruzione per modello ; giacchè per quanto protegga essa la pubblica sicurezza, pure le prove han deciso che non è per tutt'altro vantaggiosa; a motivo che le pietre e i mattoni non hanno nè l'elasticità, nè la proprietà del legno per avvalorare gli strumenti, per accrescerne la melodia, per render la voce sonora, armoniosa. Si osserva altresì che le due sale in discorso son sorde, che le loro volte producono una sorta di ridondanze pregiudicevoli alla nettezza del suono, che le voci in generale vi pajono magre, senza grazia, e che dalla loro reazione contro i dintorni in pietre o in mattoni non ricevono che una forza di gran lunga inferiore a quella che ordinariamente si ottiene dalle costruzioni in legno semplice o in legname lavorato.

Calcolate queste ragioni e in una la neces-

gerito, vuol essere il metodo che si trova nelle *Memorie dell'Accademia delle Scienze di Svezia*; il quale consiste a far imbevere o inzuppare a più riprese i legni di costruzione in una forte dissoluzione d'allume o di vitriolo, di lasciar seccare volta per volta i legni che vi sono stati macerati. Quantunque questo mezzo non renda il legno incombustibile, è stato provato che egli riusciva nondimeno ad impedire di dare una fiamma propria a comunicare l'incendio. Ciò potrebbe esser favorevole ad un certo punto per ritardare i progressi del fuoco e per dar tempo a portar soccorso.

sità di cingere il dintorno d'una sala di materie elastiche e sonore, col fine di assicurare almeno il pubblico contro il pericolo del fuoco che accidentalmente si manifestasse in tempo della rappresentazione, noi siam d'avviso esser da prudente il far tutti i corridori in volta di mattoni, siccome fu messo in pratica in alcuni teatri, e segnatamente in quelli di Napoli e di Torino, ciò che facilmente si otterrà addossando loro a dirittura un muro di fabbrica in vece di tramezze di legno, salvo, come si è detto indietro, che si fregi questo muro d'un intavolato di assi nell'interno della sala, per non danneggiare l'armonia. Allora in caso di sinistro ognuno all'uscir del palco si troverebbe fuor di pericolo (1); mentre uscito dai palchi avrebbesi uno scampo sicuro nei corridori, d'onde poi tosto si scenderebber le scale, le quali per la stessa ragione dovrebbon pure costantemente costruirsi in pietra.

Questi muri produrrebbero due altri vantaggi di più: l'uno d'impedire il rumore ordinario che si fa nei corridori da chi va e da chi viene, il qual si sente nei palchi e disturba chi vi sta; l'altro di altramente, che con tiranti di ferro inseriti nelle separazioni dei palchi, giungere a tenerne sodi e stabili i pavimenti fatti a guisa di ponte levatojo.

Del Parterre, o della Platea.

In luoghi per noi stranieri non si cono-

(1) Ben inteso però che non vi si stia rinchiuso, come in una prigione, che a tutti i momenti sia libero l'uscirne e che si apra al di dentro quando si vuole.

sce quel che in Francia appellasi *Parterre.* Lo spazio compreso tra il circuito dei palchi e l'orchestra porta il nome di platea, ed è sempre fornita di panche ove tutti stanno seduti; non è che a Parigi e nelle nostre provincie, ove si usi, soprattutto nei principali teatri, di stare in piedi per quattro o cinque ore di seguito. Abbiam detto nei teatri principali, perchè nei piccoli teatri dei bastioni, delle fiere S. Germano e S. Lorenzo un simile abuso è già stato riformato, e giova sperare che il sarà col tratto successivo anche in altri.

Quali inconvenienti non risultano mai dalla suddetta maniera di assistere all' Opera o alla Commedia? Vi si vedono spesso gli spettatori calcarsi l'un l'altro come in una sedizione popolare, cosa assai indecente, che interrompe talvolta la recita, dà occasione a'litigj, facilita le ruberie, cagiona infreddature o pleurisie, all'atto che si esce da tai luoghi tutto in sudore, e porta sovente in alto nembi di polvere che dan non poco fastidio, e favorisce infine la cabale pro o contro i novelli drammi. « Le rappresentazioni drammatiche, diceva già con ragione un valente letterato, non avranno nè decenza, nè dignità: i giudizj del pubblico non avranno un'espressione decisiva o incontrastabile che allor quando tutti gli spettatori staranno seduti. Certo è che le cabale e i partiti, che si celano agevolmente in una folla che si tiene in piede e tumultuante, saranno scoperti e conosciuti in una adunanza d'uomini seduti. In allora ciascuna persona cade sotto gli occhi di tutti gli altri, e teme di avvilire il suo carattere e il suo giudizio. In allora il *Parterre*

non sarà un campo di battaglia, ove ciascun partito si divide in corpo d'appostamento; non si direbbe a quelli che vanno arrivando, venite voi per applaudire? E bene mettetevi là: venite voi per fischiare? E mettetevi qui: più non si direbbe; noi manderemo a terra quello, noi faremo trionfare quest'altro (1). »

In conseguenza di tale riforma in luogo d' un *Parterre* e d'un anfiteatro sarebbevi soltanto un suolo continuato dall'orchestra sino al fondo della sala, intorno alla quale girerebbe un ballatojo E, fig. 7 come sta nei nostri disegni. Con questa disposizione si otterrebbe un miglior colpo d'occhio, maggiore uniformità, e l'elevamento dell'anfiteatro al di sopra del *Parterre* non occulterebbe più la vista dei primi palchi del confine della sala.

Del resto sia che si continui o no a star in piedi nella platea, sarà però sempre conveniente il far l'entrate d'un luogo sì frequentato ai fianchi vicino all'orchestra, come nell'antica sala dell'Opera a Parigi; non solamente per timore che la colonna d'aria provegnente dalle porte, se queste fossero poste verso l'estremità in faccia al palco scenico, non facesse torto all'estension della voce degli attori respingendola verso il luogo della scena; ma ancora, perchè, supponendo in piedi gli spettatori, con tanta facilità più non succederebbono le affluenze di gente, atteso che a ciò si opporrebbe il pendio della platea.

Non siamo nemmeno d'avviso essere ben fatto l'ammettere una fila di palchi all'in-

(1) *Note sur l'Eloge de Racine, par M. De-la-Harpe.*

torno del pavimento, tanto perchè non formerebbono essi che delle cavità pregiudicevoli al rimando, quanto perchè sarebbono d'ostacolo ad effettuare varie uscite per dare, in caso d'infortunio, un pronto e libero sfogo alla gente nei vicini corridori; e più vantaggioso crediamo essere il fare all'innanzi dei primi palchi un ballatojo munito d'un appoggio di ferro con una sola fila di sedie in giro, fuorchè ciò non volesse farsi verso i capi estremi presso l'orchestra, ove si farebbe luogo a più d'una fila di sedie. Tai posti che sarebbero i più distinti per godervi lo spettacolo, per la loro situazione, nissun danno arrecherebbono alla libera circolazione del suono, nè alla veduta dei primi palchi, siccome è facile a giudicarne dal profilo delle fig. 8 e 9.

Dell' Orchestra.

Si va generalmente d'accordo nella massima di collocare l'orchestra tra il palco scenico e la platea: con questa posizione dell'orchestra si tien lo spettatore lontano dal luogo della scena, e contribuisce ad aumentar l'illusione, la quale ha ognor bisogno di una certa distanza per produrre il suo effetto.

Alcuni tra i musici opinano che per rendere sonora un' orchestra convenga farne il suolo a forma di graticolato di legno, e lasciarvi al disotto un vuoto di quattro o cinque piedi circa di profondità. Descrivendo tra gli altri il teatro di Torino, abbiam noi veduto che sotto l'orchestra si era fatta una volta a rovescio con un tubo di legno a ciascun capo, il

quale da una parte e dall'altra riusciva fuori ai due punti estremi del proscenio, e che a questi vacui o a queste specie di culatta si attribuiva un grande effetto particolare a tante orchestre d' Italia.

Il signor Rousseau di Ginevra nel suo *Dictionnaire de musique* va più lungi, ed amerebbe che per rendere ancor vie più sonora un' orchestra, si usasse l' attenzione di tenerla isolata in tutte le parti, e che si lasciasse un largo foro in mezzo dell' assito che lo separa dalla platea, che l'assito fosse quanto il corpo d' un istromento con tutta l'esattezza connesso, e che non venisse toccato nemmeno dalle sedie dei sonatori. Non è a nostra notizia se ciò siasi eseguito, ma v' ha luogo a credere, che da un' orchestra così disposta dovrebbe operarsi un buon effetto, massimamente se vi fosse aggiunta la già indicata volta a rovescio, e la volta stessa fosse fatta in tavole sottili di legno, avendo l'avvertenza di tenerla isolata in tutto il suo circuito, e di rotondeggiarne similmente le parti estreme: L fig. 7 e 8, somministrano un' idea di questa disposizione.

Del Soffitto.

Non meno della figura coopera al buon successo delle sale teatrali la costruzione del gran soffitto che loro sovrasta. Destinato questo a compier l'officio di ribalza-voce, assai sovente appena appena vi sarebbe sentita senza quel ripetimento, soprattutto quando il lor circuito non è ben accomodato a raccogliere i rimandi del suono, e quando è diviso e rediviso in tante e

tante piccole celle, come in Italia. Noi abbiam ripetutamente osservato che le superficie piane non erano le più proprie a rimandar la voce con armonia, e che la proprietà di avvalorarla apparteneva alle sole figure concave; in vista di ciò convien dunque determinarsi a scegliere una forma di soffitto che sia da tanto da raccogliere la voce, da impedire che si perda, da fortificarla, e in una parola da rifletterla vantaggiosamente verso gli uditori. Consultando la figura elittica che è stata riconosciuta tanto favorevole al circuito d' una sala, si comprenderà che del pari può essa favoreggiare i rimandi del soffitto, e che per ottenerne il bramato effetto, altro non fa d' uopo che di terminarlo a modo di curva sferoidale verso il fondo della sala, ove principalmente vengono effettuati i rimandi.

Questa disposizione di soffitto, che vien resa palpabile dalle fig. 8 e 9, è in tutto quella del teatro di Torino, la qual gode di una stima particolare. Tutta la difficoltà si riduce a stabilire la montata della detta curva, perchè il farla troppo concava potrebbe esser cagione di ridondanze: la montata del soffitto in discorso è di circa cinque piedi, e a noi pare che il dargliene di vantaggio non sarebbe ben fatto.

Ma per conseguir l' effetto che si desidera da un soffitto torna a proposito il dare intorno alla sua forma generale alcuni avvertimenti proprj per dirigerne il lavoro.

Primo: consiste che venga fatto in maniera di renderlo sonoro: perciò bisogna costruirlo con tavole ben combaciate insieme, qual fareb-

besi un suolo di legname in un corpo intiero, e isolarlo al tempo stesso dal soffitto superiore, facendo ch' esso rimanga sospeso da questo coll' ajuto di piccole catene o ramponi, e studiando di lasciare un vuoto di circa un piede tra il soffitto inferiore e superiore, e questo vuolsi che sia esattamente serrato in tutto il suo giro: in allora ei farà l'effetto di un tamburo, che manda suono se non perchè l' aria contenutavi é appoggiata da tutte le parti: a un tamburo che ha due pelli, levatene una, e starete indarno aspettando che dia il suono primiero; la stessa cosa interverrà, se prenderassi a fare un soffitto semplice e senza lasciarvi un vuoto di mezzo.

Secondo: devesi incastrare il soffitto in tutta la sua continuazione con una cornice che lo rinserri senza intercisione alcuna dal fondo della sala fino al davanti della scena; le sue modanature sieno semplici e con ornati piuttosto dipinti che in rilievo. Noi non siam di parere che sia necessario allungare un soffitto tanto che giunga all'apertura del palco scenico, e portisi fin sopra al proscenio, perchè la riflession della voce, che può aver luogo all' alto sul capo dell' attore non è troppo considerabile in paragone di quella che si forma verso il fondo della sala, ove la voce ha la principal sua direzione in ragione dell'obliquità del canale d' onde esce, e della sferoide d' aria che mette in movimento.

Terzo: si abbia la mira di non ammettere in un soffitto figure od ornati in rilievo, o altro qualunque corpo, il cui projetto sia in caso di produrre trabalzi nocevoli ai rimandi

o alla loro libera circolazione: il gran soffitto della sala delle macchine al castello delle Tuileries colle sue sculture, co' suoi rosoni e co' suoi scompartimenti non deve certo essere gran che proprio a favorire il suono.

Quarto: le dipinture, gli archi doppj e gli ornati del soffitto vogliono esser fatti immediatamente sul legno, e piuttosto a fresco che ad olio, non solamente perchè il legno ha maggior sonorità, ed è meno sottoposto a cambiamenti, ma ancora perchè la tela e l'olio avrebber forza di smussare il suono, d'impedire l'elasticità del legno, e di nuocere alla risonanza che hassi a sperarne dalla costruzione.

Quinto finalmente: si cerchi di schivare il far palchi, o grandi fori, come qualche volta si suol fare, superiormente alla cornice al principiare del soffitto, perchè tali aperture per la loro situazione inghiottiscono il suono senza speranza di ritorno, e ne pregiudicano sensibilmente il rimando. Un'altra licenza per molti riguardi parimente dannosa è quella del gran pertugio che sovente si costuma di eseguire nel mezzo del soffitto, e che si ama di tenere aperto in tutto il tempo della recita, col pretesto di facilitare la rinnovazione dell'aria nella sala: pertugio il quale secondo il nostro assunto di tanto maggior pregiudizio diventerebbe, in quanto che a ragione della sua forma elittica verrebbe a riuscire immediatamente superiore alla colonna sonora. Non intendiamo con tutto ciò di pienamente disapprovare quella specie di ventilatore, essendo per un fine utile immaginato; ma a nostra opinione dovrebbe esso tenersi per lo più chiuso, e non aprirsi altro

che negl'intervalli tra un atto e l'altro e nella durata dei balli: tempo che sarebbe sufficiente e a rinnovar l'aria e a temperare o rompere la colonna di calda esalazione che sollevasi dalla platea e dai palchi.

Del Proscenio.

Il fine pel quale si usa il proscenio è unicamente quello di preparare l'apertura del palco scenico. In alcune sale teatrali, quali son quelle di Parma e di Manheim, il palco scenico non ne è separato che per via di un semplice muro, di maniera che quando parla l'attore, ei si trova necessariamente in faccia alle prime quinte, e se non ha più che grande attenzione a tenersi continuamente verso la sponda del palco scenico, la voce di lui corre pericolo di perdersi in parte fra le prime tele delle decorazioni. Si è a questo difetto rimediato in parecchie sale, per esempio in quelle di Napoli, di Milano e di Roma, portando in fuori nella sala il palco scenico; ciò pare però un isolar di troppo l'attore in mezzo agli spettatori, e far torto all'illusione teatrale. Per evitare tai due inconvenienti si è ricorso al pensiero di un proscenio, il quale è come un luogo misto tra la sala e il palco scenico, destinato a preparare l'apertura di questo ultimo.

Tutto il punto sta nel dispor questo proscenio in guisa da non pregiudicare nè la voce nè l'effetto delle decorazioni; esso deve supplire per queste invece di cornice, ed essere al tempo stesso siffattamente disposto che abbia

a rimandar la voce verso gli uditori, e ad impedire che essa si perda nelle quinte. Per la qual cosa convien costruirlo in legno, ricoprirlo egualmente che il contorno della sala di materie sonore, e comporlo di superficie proprie alla riflessione del suono verso il fondo.

Ora viensi egli a capo dell'intento col piantare dei palchetti in tutta l'altezza da un lato e dall'altro del proscenio? V'ha egli cosa che più contribuisca a far torto alla voce? Alla prima sua emissione non si trova essa manifestamente inghiottita in golfi di tal fatta? ai quali anche per massima si nega qualunque comunicazione colla sala volendosi che siano esattamente chiusi dai fianchi? È questo un abuso intollerabile, e bisogna sperare che o tosto o tardi intorno ad esso si apriran gli occhi, e si darà vinta la causa al pubblico interesse.

Considerata altronde relativamente allo spettacolo la posizion dei palchi, risulta di certo che sotto ogni aspetto quei che si trovano in essi sono molto male allogati, poichè di là essi vedono i muri del fondo delle quinte, son troppo vicini all'attore per giudicare della sua azione, ne sentono gli sforzi della respirazione, lo mirano di fianco o dalla schiena, o pure convulsivi devono parer loro i lineamenti del suo volto: nè bene godesi in quelli dagli spettatori il disegno dei balli, e per loro può dirsi assolutamente fallita l'illusione delle decorazioni; infine non avendo i suoni dei variati istromenti dell'orchestra per anco avuto il tempo di spandersi sufficientemente, e troppo aspramente percotendo le orecchie, devono loro comparire duri e niente piacenti. Dopo

avere ponderata l'esposizione di tutti gli svantaggi reali provenienti dai palchi del proscenio, non ci sarà più sicuramente alcuno il quale non sia persuaso del grande benefizio che si farebbe a sopprimerli pienamente.

Ben peggio ancora si stava in passato: si tolleravan nei teatri di commedia parecchie file di panche sul principio del palco scenico, le quali erano cinte da cancelli di ferro all'intorno; e nelle serate di concorso a qualche nuova recita l' affluenza degli spettatori era alle volte sì grande, che appena restava un sito sufficiente agli attori di fare la lor parte. Simile abuso che dura tuttavia in molti teatri di provincia, era necessariamente cagion d'impaccio a un'intiera e grande azion teatrale, e convertiva i nostri componimenti drammatici in lunghe conversazioni di cinque atti. In conseguenza di questo non si aveva il coraggio di avventurare spettacoli pomposi, catastrofi maestose e terribili, che ben tratteggiate diventano le principali bellezze della tragedia, come produrre, diceva il signor Voltairre « come produrre su la scena il corpo insanguinato di Cesare? Come far discendere nella tomba del suo sposo una Regina smaniosa, e come trarnela di là moribonda dalle mani di suo figlio, in mezzo ad una folla che toglie alla vista e la tomba e il figlio e la madre, e che snerva col contrasto del ridicolo il terrore dello spettacolo? » (1)

Buon per noi che la sorte ha voluto che si aprisser gli occhi sopra tanto abuso! La riforma che ne è seguita ha portato, che ne sia aumen-

(1) *Préface de Semiramis.*

tato il piacere che si riceve dalle rappresentazioni dei componimenti drammatici, e che al tempo stesso che essa ha prestato loro maggior verisimiglianza, abbia permesso ancora di collegare la pompa dell' apparato necessario d'una azione terribile colla forza dei sentimenti e dei pensieri.

Del Palco scenico.

Ancorchè il palco scenico, o il campo proprio degli attori, faccia una parte separata per se stessa dalla costruzione di una sala teatrale e non vi abbia relazione che in grazia della sua apertura, noi ci crediamo non pertanto in dovere di esporre quel che pensiamo intorno alla sua distribuzione.

La maggiore o la minore estensione di un palco scenico a rigore dipende dal genere di rappresentazioni al quale vien destinato. Quello d' una sala per opera in musica ha da essere indubitatamente più grande, che non quello per un teatro da commedia, affinchè col dovuto apparecchio vi si possa sviluppare l' azione, collocar cori numerosi senza confusione, combinar balli composti, ordinar marcie trionfali, e in una parola rappresentar grandi spettacoli con macchine atte a convertir questo luogo in un palazzo magico.

Più che dell' architetto sembra essere la distribuzione di pertinenza del macchinista o del pittore scenico : pel palco scenico basta ch' ei sia in generale disposto in maniera da facilitare ogni sorta di cambiamenti di decorazioni. Del resto poi poco importa o che si faccian calare dall' alto al basso o mandare dal disotto

all'insù, o che sian da eseguire voli in faccia, o ai lati, o che si desideri imitar tempeste, naufragi, incendj. In questo genere fra gli altri primeggiarono nel passato secolo gl' Italiani; e ora i Francesi son quelli che sopra tutti riportano il vanto, massime dachè il celebre Servandoni ha saputo dare con macchine i maravigliosi spettacoli al gran teatro di Tuileries della *Discesa d'Enea agli Elisi*, della *Gerusalemme liberata ec.*

Essendochè le decorazioni abbiano per iscopo di rappresentare in un luogo determinato una tale azione, la convenienza insegna che desse siano analoghe o conformi al genio dei popoli, e al gusto dominante del secolo nel quale è presumibile che la detta azione è succeduta; e l' introdurre o poco o tanto dell'architettura Greca o Gotica nella rappresentazione di un palazzo della Cina, sarebbe un assurdo non meno di quel d' introdurre un' architettura Cinese nel palazzo d' un Imperator Romano: il punto essenziale è quel di far in modo che lo spettatore si creda propriamente trasportato nei tempi e nei luoghi ove succede l'azione, che tutti glieli affacci alla mente, glieli ridipinga all'immaginazione, come se la cosa fosse reale, e che inoltre da chi si deve sien particolarizzati gli abbigliamenti, le armi, i costumi, il gusto dei differenti popoli e paesi.

Per quanto si sa non venne specificata regola alcuna positiva intorno alla profondità del palco scenico; ma a nostra stima la maggior distanza della tela del fondo delle decorazioni potrebbe in generale essere limitata a circa una volta e mezzo della larghezza della sua

apertura, per timore che protraendone più lungi il punto di veduta, non abbiano le colonne a comparire in grandezza eguali agli attori, allorchè dal fondo si mirano venire innanzi sulla scena.

Generalmente l'apicé dell' arte consiste nel disporrė tutte l'entrate, le uscite e gli arrivi sulla scena siffattamente che agli attori non si manchi mai di dare una certa proporzione colle case e coi membri architettonici dai quali son circondati: bisogna ad ogni costo evitare che le decorazioni somiglino a una specie di labirinto d'architettura, ad ammassi di colonne piantate a caso, le cui superficie siano meramente fantastiche e non abbiano una verisimile solidità, perchè ciò sarebbe un operare contro il fine proposto: l'illusione deve aver sempre per base l'apparenza della realtà; e un buon esito non fallisce mai finchè si tien di mira una cotal massima. A questa van debitori dell'alto grido a cui son saliti e i Bibiena e i Servandoni.

Si fanno a' nostri giorni lamenti che non abbastanza si studiano i modi di accrescere la magia di spettacolo nei drammi in musica; perciocchè al momento che si mira discendere una Divinità, si è sentito gridare in una celebre opera in musica (1) il prestigio comincia; ma appena che il soffitto si fende, e il carro apparisce, eccoti mostrarsi le corde e svanire l'illusione. Per coprire il detto sconcio si è consigliato, che converrebbe non trascurar di celare agli spettatori quelle sgraziate corde che in ridicolo

(1) *Dictionnaire de l'Encyclopédie*, alla parola *Vol.*

spettacolo cambiano il maraviglioso più dilettevole, e procurar di mascherarle con corone di nuvole artificiosamente collocate. Vero è che alcune volte si é usato un tal mezzo, e se usato alcune volte piacque, non si sa concepire il perché siasi tante altre trascurato.

Nè men fondato è un altro rimprovero che si fa universalmente ai teatri; e quest' è che nella più parte delle decorazioni teatrali regna la monotonia e l' uniformità; giacchè per lo più non offron esse all' occhio che contrade dritte, gallerie, viali d' alberi e fughe di colonne. Il signor Noverre nelle sue eccellenti *Observations sur la reconstruction du Théâtre de l'Opéra* attribuisce questo difetto alla poca larghezza delle ali dei palchi scenici e all'obbligazione che ne é conseguita d' avere a tenere assai ristrette le quinte delle decorazioni e d'averle a moltiplicare per agevolarne il servigio.

Secondo quell' autore, per togliere il difetto da lui notato, sarebbe opportuno di lasciare alla dritta e alla sinistra d' un palco scenico uno spazio libero di circa quattro tese dal muro sino al primo telajo del proscenio, con questo allora si darebbe maggior agio ai cambiamenti delle decorazioni, alle faccende degli operaj, all' entrata e all' uscita degli attori, dei cori e dei corpi di ballo. Oltre questo egli vorrebbe che si aggiungesse ancora da una parte e dall'altra, massime in un palco scenico per drammi in musica, una sala di tre tese in larghezza e sei in lunghezza con tre archi di comunicazione per ciascuna, perchè simili sale avessero a servire per deposito delle decorazioni, non bisognevoli per quella tal recita, delle trombe mo-

bili d'acqua, onde sian pronte all' occorrenza d'un incendio, dei carri e di altri accessorj. In queste sale si dovrebbero disporre i cori e i corpi di ballo, sicchè in bell'ordine s'innoltrassero su la scena.

Col vantaggio di quattro tese di profondità da un lato e dall'altro d'un palco scenico, nel senso del signor Noverre, si avrebbe l'arbitrio di far più larghe le quinte delle decorazioni, e di risparmiarne in conseguenza il numero: una decorazione di un fondo e di tre quinte sembrerebbe in allora più variata che una di otto quinte: comodo campo si darebbe di fingervi lontananze, begli sfori, punti di prospettiva angolari, che usati con finezza d'arte il più delle volte fanno all'occhio un effetto che incanta e seduce. I macchinisti ancora e gli autori delle decorazioni in grado sarebbero di accordare un libero corso alla loro immaginazione; e così procedendo di mano in mano si giungerebbe ad accrescere il prestigio e l'illusione. Tutte belle cose, ma che però non è sperabile di trovar verificate, finchè durerà la moltitudine delle quinte strette, che quasi si toccano l'una coll'altra, e finchè tuttavia per moverle durerassi lo stesso imbarazzo che trovasi a mutarne le volte e i soffitti (1).

Della maniera d' illuminare le rappresentazioni.

I più di quelli che frequentano i teatri sanno quanto la intramischianza dei porta-lumi colle quinte di decorazioni e colle tele sospese in aria per formare cieli o soffitte vada soggetta

(1) Vedi osservazione segnata (*E.*)

a disordini facili a succedere tanto per la vicinanza delle materie combustibili, quanto per la loro mobilità quasi continua che cagiona sovente qualche versamento d'olio sopra gli abiti degli attori. Ond'è che di raro passa una settimana che non si senta essere stata abbruciata o questa o quell'altra parte di decorazioni: accidenti i quali si credono di poco o niun momento, e ai quali per verità si rimedia facilmente o coll'ajuto di grosse spugne imbevute d'acqua, attaccate a lunghi bastoni, o coll'ajuto di lunghi schizzatoj, come si usa in Germania. Ma qual ragione autorizza a permetter così di leggieri che ad ogni istante dalla sbadataggine d'un operajo la salute pubblica dipenda? E qual ragione, se la cosa è possibile, distoglie dal prevenire questi quasi giornalieri accidenti col tener lontani questi portalumi dalle decorazioni? Dopo il grand'uso dei riverberi che prestano il doppio vantaggio e di aumentare il volume della luce e di poter dirigerla in quella distanza che si vuole, fa meraviglia che siasi negletto finora di adoperarli a illuminare le scene teatrali (1); perciò non bisognerebbe altro che allogare i riverberi F, fig. 7 e 8, a destra e a sinistra sui muri del fondo delle quinte, d'onde, mediante un telajo verticale portato sopra un perno, si riuscirebbe a percuotere della loro luce le decorazioni, non solamente collo sfuggire i rischj del fuoco, ma eziandio a dar loro una specie

(1) Nel primo *Mercurio di luglio* dell'anno scorso, cioè del 1781, noi abbiamo pubblicato una parte delle presenti osservazioni su l'uso vantaggioso dei riverberi per l'illuminazione dei teatri.

di vita, la quale il più sovente loro manca, malgrado che siano eseguite a rigore di prospettiva. Quanto non ne sarebbe coi riverberi aumentata l'illusione! sia propagandone a preferenza la luce sopra certe parti della scena, sia privandone altre: ora sarebbe ammorzata la vivacità dei colori per produrre una dolcezza e un accordo proprio a lusingare deliziosamente gli occhi dello spettatore, ora sul palco scenico sarebbero gettati e di là trasportati sulle decorazioni quei forti effetti di chiaro-scuro, quei contrasti di lumi e di ombre che innamorano veduti nei quadri dei grandi maestri. Dalla maniera fredda e monotona, con cui vengono presentemente illuminati i teatri, non si otterranno giammai quei contrasti, coi quali soli di sicuro si giungerà ad aumentare il prestigio e il piacere che è dato di gustare nelle rappresentazioni drammatiche.

Di più, a nostro credere col mezzo dei riverberi non si avrebbe più bisogno per illuminare la scena di quel cordone con lucerne che discende a basso su l'innanzi del palco scenico. È noto quanto sia incomodo l'uso di cotal lumiera. In vero a cagion di essa vien ferita la vista degli spettatori che trovansi nei palchetti, nell'anfiteatro, e specialmente nei ballatoj, per la sua posizione s'abbagliano gli attori, la sala apparisce continuamente ingombra di fumo; e questo in poco tempo non solo ne annerisce gli ornati e le dipinture del soffitto, ma spande altresì una certa qual nebbia che s'interpone tra attori e spettatori. Altronde già notavasi non è gran tempo che: « non v'ha cosa tanto falsa, quanto quella luce

che batte sul corpo dal basso in alto: essa disfigura l' attore, fa travisare tutti i suoi tratti; e rovesciando l' ordine dell'ombre e dei lumi, essa, per così dire, svisa tutta la sua fisonomia e la priva del tratto suo naturale e della sua espressione: essa é infine diametralmente opposta alle leggi della natura (1) ».

Una riforma adunque anche nell'illuminazione apporterebbe grandi utili. Gettando uno sguardo su la nostra distribuzione si scorgerà che non è molto difficile a sostituirne alla vecchia una nuova, e che non bisogna far altro che mettere tre riverberi D, fig. 7 e 8, presso al fine della scena da una parte e dall'altra della larghezza della sala, là dove comincia il recinto della seconda, terza e quarta fila dei palchetti, d'onde i riverberi possano vantaggiosamente dirigere la loro luce, e abbraciar coi loro raggi la totalità della larghezza e altezza del proscenio: con tal mezzo invece di trovarsi gli oggetti scenici ridicolosamente illuminati dal basso in alto, il saranno dall'alto al basso, come se il fosser dal Sole; ciò che apparirebbe succeder per modo naturale.

Occorre inoltre da notare che, attesa la posizione dei riverberi dietro le estremità del recinto dei palchi, non ne saranno gli spettatori in verun conto incomodati, appena s'avvedran che vi siano: eglino godranno soltanto del loro chiaro senza vederli: sarebbero accesi dalla parte dei corridori, e nulla costerebbe a incamminare fuori e di sopra al soffitto della sala il lor

(1) *Observations sur la construction d'une nouvelle Salle de l' Opéra.*

fumo per via di un *cannone* ordinario di latta. I nostri disegni rendono il nostro concetto tanto evidente, che soverchio diventa il trattenersi a spendere altre parole.

Infine ove piacesse, si otterrebbe d'illuminare anche la sala senza opera di vetri o di cristalli, i quali sono d'incomodo non minore di quel che sia il cordone con lucerne già nominato. Ed ecco quel che si richiede di fare: si metta un gran riverbero X, fig. 8 al mezzo del soffitto sotto al pertugio destinato a rinnovar l'aria negl'intervalli tra un atto e l'altro. Il riverbero s'intende che sia fatto a foggia di un largo coperchio di rame o di altro metallo, ma bene inargentato, di circa tre piedi di diametro, sotto ad esso sia una boccia di vetro di forma conica, e dal mezzo della boccia penda una lampada a molti grossi lucignoli, allora la luce battendo su la superficie liscia e lucida del coperchio illuminerà per riflessione tutta la sala, e vi spanderà uno splendore dolce e soave, il quale farà contrasto con quello della scena che sarà vivo e brillante. Non siam per dubitare che esperimentando queste differenti maniere d'illuminare i teatri con riverberi, anche l'economia sotto qualunque aspetto non sia per trovarvi vantaggi maggiori che sui finora usitati.

Degli accessorj e accompagnamenti d' una sala teatrale.

Sarebbe un oltrepassare i confini della nostra provincia se osassimo dettar regole su la distribuzione generale di tutte le parti ne-

cessarie per un teatro moderno, su lo stile del suo abbellimento esterno, sui diversi accompagnamenti, anticamere e simili non essendo dato ai minimi architetti di stendersi a tanto. Si sa per altro che prima dell' ingresso nella sala ha da esserci un gran vestibolo che metta alle scale dei palchi, un focolare pubblico, poche entrate ma molte uscite, perchè andando allo spettacolo l' uno v' arriva dopo l'altro, ma al momento che é finito tutti s'affollan per uscire in una volta. Si sa che si richiedono stanze ove abbigliarsi gli attori, arsenali o magazzini per riporvi e per dipingervi le decorazioni, un caffè, un quartiere per soldati, qualche destro, un sito d'arresto, officj di ragioniere, una sala di consesso pei Direttori; infine non deve essere affare da dimenticarsi quello di tenere sempre qua e colà serbatoj pieni d'acqua per impedire i maleficj del fuoco in caso di disgrazia.

Essendo oltreciò opera di poco momento il procacciarsi dai varj disegni di teatri per noi addotti in paragone un' idea della disposizion relativa a gran parte dei succennati oggetti accessorj, non resta che da avvertire, che comunque la lor distribuzione non sia per essere uniforme, e che dipenda essa il più delle volte dalla situazione alla quale non rare volte è costretto l'architetto medesimo di adattarsi, pure siccome sta sempre in sua mano l'ordinare e il disporre l' interno d' una sala, se in determinar ciò egli sbaglia, lo sbaglio d' ordinario proviene da ignoranza dei veri principj, cui noi abbiamo pigliato a sviluppare in questo *Saggio*.

Prima di chiudere il presente discorso torniamo a ripetere essere sommamente deside-

rabile che edificj di tal natura avessero sempre innanzi alla facciata una piazza per facilitare l'accesso delle carrozze, e che fossero soprattutto isolati a scampo degli accidenti del fuoco cui van tanto sottoposti, atteso che nella loro costruzion entra maggior quantità di materie combustibili che in qualunque altra; che fossero ancora circondati da portici, ove si potesse al coperto o smontar di carrozza o salirvi nelle intemperie; e che infine lungo le strade adjacenti si facessero dei ripari o marciapiedi per sicurezza delle persone che trovansi a piedi sia nell'andare sia nel tornare dallo spettacolo.

Seguita la descrizione delle fig 7, 8 e 9 della Tavola 1.

Riprendiamo il filo dell'applicazione della figura elittica alla costruzione d'una sala teatrale, che siam stati obbligati a interrompere in grazia delle osservazioni successivamente fatte intorno alla perfezione delle diverse parti che entrano nel compimento di essa.

Disegnata la curva elittica, determinata l'apertura del palco scenico e la situazion del proscenio giusta i rapporti da noi stabiliti, siam noi passati a descrivere il recinto dei palchi fig. 7 a maniera di ballatoj continuati con una nuova elisse, quattro piedi circa al di qua della prima; e per favorire i posti al fondo dei palchi laterali, abbiam diretta la lor separazione all'altezza d'appoggio verso la scena, presso a poco secondo la pratica tenuta nel teatro di Torino, fig. 15, con porzioni di circolo concentriche A C, fig. 7, il cui centro

A trovasi al fondo del palco di mezzo; e siccome queste separazioni pel loro incontro col recinto dei palchi B e col muro del fondo A formano angoli acuti che sarebbero in caso da pregiudicare all'armonia, col tirare anche dal punto A delle linee AA, AB, abbiam convertito gli acuti in angolo retto.

Guardando alle fig. 8 e 9 che rappresentano due profili di una sala, l'uno secondo la sua lunghezza, l'altro secondo la sua larghezza, si scorge che noi a quattro abbiam limitato le file dei palchi; e a noi pare che non debba oltrepassarsi un tal numero, non solamente affine di non rendere troppo affondata la vista di quelli che hanno a stare all'alto nell'ultima fila vicino al palco scenico, ma ben anco affine di non aver a dare troppo innalzamento al grande soffitto e di avere a conservargli, principalmente verso il fondo della sala, il vantaggio dei rimandi in tutta la loro pienezza.

A tenore dei nostri disegni avrebbe la prima fila un elevamento di dieci piedi presi sopra il piano a mezzo della platea, supposto che giusta il nostro intendimento si faccia sul davanti una balconata E con sbarra di ferro, le altre file avrebbero per ciascuna un' altezza di otto piedi e mezzo, sicchè in totalità l'ammontare sarebbe di quarantatrè piedi dal pavimento andando sino all'orlo che forma cornice all'intavolato del soffitto.

I cieli dei palchi andrebbero a finire in una curvatura elittica, a tale da potere i raggi della voce FZ, fig. 8, in grazia del loro incontro Z essere rimandati dagli angoli d'incidenza e riflessione in P ed O verso la colonna sonora GG.

Dato che gli spettatori stessero tutti seduti in ciascuna balconata, secondo le nostre dimensioni almeno tre piedi ancora rimarrebbero di voto al disopra della testa di quelli stanti nel fondo; volendo unire questi tre piedi coll'alzata della curvatura del suo cielo e del suo circuito offrirebbero presso a poco nove piedi di superficie proprj a riflettere il suono; quindi la massa assorbente degli uditori allogati nei palchi non occuperà guari più del quarto della altura della sala; e siccome giusta il nostro ordinamento i soffitti dei palchi stessi legati troverannosi per via delle forme acustiche coi recinti e col muro addossato, evidentemente si manifesta che cotal disposizione ben lungi al solito dallo scindere il suono, concorrerà anzi colla struttura della sala ad aumentarne l'armonia.

Tutti i muri all'intorno dei palchi avrebbero ad essere costruiti in buoni materiali di fabbrica, perchè sopra essi appoggiar si possano le volte dei corridori in mattoni onde sotto di essi abbiano a sottrarsi in un evento di fuoco quei che occupassero i detti palchi. I muri poi nella parte interna dei palchi dovrebbero avere circa un pollice staccata da essi una coperta fatta di tavole sottili ben commesse, affine di aumentar con tal vuoto l'effetto del suono

All'orchestra L si danno per il largo sette piedi; il suo pavimento è congegnato a foggia di tavolato con volta rovesciata all'insotto per tutta la sua estensione: la volta stessa costruita in legname e isolata e tondeggiata nelle sue estremità, ha da un lato e dall'altro un tubo di legno la cui imboccatura U metterebbe sul proscenio Z. Le fig. 7 e 8, l'una in piano e

l'altra in profilo mostrano l' ora accennata disposizione ritratta da più teatri d'Italia. Invece di fare, come si suole, all'orlo del proscenio la consueta buca pel suggeritore, la quale per la sua situazione imbroglia gli attori, e tiene impacciato il davanti del palco scenico, noi stimiamo meglio di trasportarlo al luogo Q nell'orchestra.

Ognuno avrebbe a star seduto nella platea, e l'entrata sarebbe da due porte opposte L, fig. 8, da aprirsi al di fuori e poste vicino all' orchestra, e a' fianchi di ciascuna sarebbe pure un'altra porta M per facilitare sia al termine dello spettacolo, sia in caso di sinistro, una pronta uscita da un luogo tanto frequentato.

Il soffitto, fig. 8 e 9, conta quarantotto piedi di elevazione presa dal suolo del pian terreno, e termina in una cornice membrettata che gli servirebbe come d'incassatura: sarebbe desso lavorato in sottili tavole di legno e distante un piede circa dall'impalcamento superiore, in maniera da lasciare un voto tra loro: con che però che ambedue siano chiusi in tutto il lor giro coll'esattezza che s'usa chiudere un tamburo. La sua figura rassomiglia quasi a un berretto sferoidale per quanto è dal fondo della sala sin verso la colonna sonora GG, e per quanto è da questo luogo sino al proscenio, a una porzione di curva elittica di cinqué piedi di montata al più, il cui principal centro è presso a poco al pari di quello della platea. Con simil disposizione i raggi del suono F N, diretti verso la porzione del berretto sferoidale, e quelli che incontrassero il mezzo della curva elittica, sarebbero riflessi di con-

certo verso la colonna sonora a differenti altezze Q, R, S, T, a cagione dell' uguaglianza degli angoli d' incidenza e di riflessione ; e a riguardo degli altri rimandi da una parte e dall' altra della curva elittica, avvicinandosi essi alla loro origine, quelli che direttamente non riflettessero verso GG, nulladimeno, a motivo della obliquità di loro incidenza, rimandati verrebbero verso il fondo della sala, o verso la linea diametrale, che ne la traversa in tutta la sua lunghezza. Non diversa disposizione, conforme si è per noi indicato, è quella del soffitto della platea Torinese, e produrrà egualmente un buon successo, qualora massimamente si avrà cura di non farvi alcun palchetto, sfondo o pertugio che abbia a far torto all'armonia e al sostegno della voce.

Resta ora a verificare se i rapporti, che sono stati da noi assegnati tra l'apertura del palco scenico e la larghezza della sala e il maggiore alzamento dei palchi, siano per procurare il vantaggio di lasciar vedere gli oggetti scenici anche dai posti superiori vicini alla scena sotto un angolo di veduta che ricreino e piacciano. Noi abbiamo dato trentasei piedi di larghezza all'apertura del palco scenico, che è quella dell'antico palco scenico del *Teatro dell'Opera* a Parigi; e siccome i nostri palchi superiori innalzati al di sopra del pavimento della scena non eccedono questa elevazione, ne conseguita per quel che abbiam detto al *paragrafo III.* fig. 3, allorchè in generale fu da noi sciolta la questione, che secondo le nostre dimensioni l' azione teatrale potrebbe discernersi dai posti più alti giudicati i più sfavorevoli per vedere

uno spettacolo, sotto un angolo di circa quaranta gradi, cioè in maniera da non essere sfigurata da scorcj.

Alle estremità delle cinte di seconda, terza e quarta fila di palchi D, fig. 7 e 8, si è lasciato un piccolo intervallo, ove con vantaggio andrebbero attaccati i riverberi da sostituirsi all'incomodo cordone fornito di lucerne che d'ordinario viene a basso sulla sponda del palco scenico: i detti riverberi per la divergenza dei loro raggi luminosi abbraccierebbono comodamente l'altezza e la larghezza tutta del proscenio sino alle prime quinte da ciascuna parte.

Gli altri riverberi F, fatti espressamente per illuminare le decorazioni in luogo degli usitati porta-lumi, sarebbero appesi a telaj girevoli sopra perni, affine di rivolgere il lor chiarore ad arbitrio verso i differenti oggetti della scena.

Il grande riverbero X pendente nel mezzo della sala è destinato a supplire alle lumiere o fanali ordinarj; il luogo di esso è proprio sotto al pertugio, che servirebbe a rinnovar l'aria nella tregua da un atto all'altro e durante il tempo dei balli.

Di sopra al proscenio avrebbe ad essere un muro in mattoni Y, fig. 8, a un'altezza da toccare il comignolo del tetto, ed esso presterebbe opera a troncare ogni comunicazione tra l'armadura in legname della sala e quella del palco scenico: precauzione la quale andando di concerto coi corridori a volta ritarderebbe alquanto i progressi del fuoco, e darebbe all'uopo il tempo di uscir dal teatro.

Ricapitolando ora le misure prodotte dai

rapporti che noi abbiam stabiliti giusta la portata ordinaria della vista e della voce, si ritrova che la nostra sala ha cinquantaquattro piedi di larghezza e altrettanto di lunghezza: che la sua altezza totale presa dal mezzo della platea ammonta a piedi quarantotto; che l'elevamento di ciascun piano di palchi è di otto piedi e mezzo; che la montata della curva del soffitto conta non più di cinque piedi; che trentasei piedi in quadrato si richiedono per l'apertura del palco scenico ed otto per la profondità del proscenio; che i posti superiori in faccia alla scena ne sarebbero distanti sessantacinque piedi; e che i posti laterali più alti non soprastarebbero che di trentasei piedi alla platea.

Ammesse le suddette misure, non s'intende del resto che tutte siano invariabili, e che non possano cambiarsi in proporzione corrispondente alla lunghezza del gran diametro dell'elisse che si amerà dare alla sala, essendochè tutti i rapporti di essa debbono sempre essere combinati colla sua lunghezza che n'é la base.

È da rammentarsi che nell'esempio proposto noi abbiam tolto per termine la portata di quegli organi la mercè dei quali si gode delle rappresentazioni teatrali, e che in tal guisa poco più poco meno abbiam determinato qual sia la maggiore estensione che convien dare a questo genere di edificj; per la qual cosa anzichè cercar di aumentare sarebbe d'uopo restringere nell'esecuzione le dimensioni di che si parla (1).

(1) In confronto coll'antico *Teatro dell'Opera* di Parigi il nostro disegno, tranne l'apertura del palco scenico, che è la stessa, avrebbe dai cinque ai sei piedi di più in lunghezza, larghezza ed altezza.

Conclusione.

A chi ha prestato attenzione alla maniera con che abbiam proceduto alla ricerca di un ordinamento ben inteso e più vantaggioso a un teatro, chiaro ed aperto debb' essere che alla geometria, alle esperienze fisiche e ai principj ottici ed acustici messi in figura andiam noi debitori di tal determinazione; che non ci siamo attenuti alla curva elittica, se non dopo averne mostrato con un'evidenza irrefragabile la decisa superiorità a fronte di tutte le altre in questa circostanza per favorire la vista e l'udito; e che il tutto dipendeva dall' assoggettarla a certi costanti rapporti dopo averne stabilito il grande diametro ossia la lunghezza della sala, per giungere a determinarne poscia la larghezza, l'altezza, l'apertura del palco scenico e lo spazio del proscenio. Deesi pure aver notato che noi non abbiamo risparmiato di citar questa curva elittica, affine di mantenere da tutte le parti la direzione dei rimandi verso gli uditori, e che relativamente alle osservazioni intorno a ciò che poteva contribuire ad avvalorare la voce noi non abbiam cessato di instare su l'importanza di coprire il suo circuito di materie sonore, e di scansare con ogni cura i corpi assorbenti, gli sfondi o le concavità, i risalti, gli stipiti, e tutto quanto insomma presumesi che sia per mettere ostacolo alla nettezza, alla pienezza, all'armonia della voce stessa.

Per conseguente una sala teatrale costruita secondo i nostri principj dovrebbe in se riu-

nire tutti i vantaggi che si sanno desiderare; e come gli antichi avevano certe date regole per la costruzione dei loro teatri analoghe alle loro usanze e alla vasta estensione per essi richiesta, così forse avverrà che se ne sieno trovate altre simili pei nostri, dalle quali non sarà in libera balia il discostarsene senza urtare insieme e lá ragione e le nostre etichette e le leggi della fisica, e quel che più preme, senza pregiudicare allo scopo principale cui tendono siffatti edificj. Non avendo noi altra mira avuto che d'additare il sentiero da battersi per una buona riuscita, speriamo di aver soddisfatto al nostro assunto, e di aver insieme colle nostre riflessioni contribuito al compimento del comun desiderio.

OSSERVAZIONI

DELL' ARCHITETTO E PITTORE SCENICO

SIGNOR

PAOLO LANDRIANI

SU L'IMP. R. TEATRO

ALLA SCALA IN MILANO

E SOPRA ALCUNI ARTICOLI

DEL *SAGGIO*

DI M. PATTE.

Il nostro Teatro della Scala è uno dei più grandi e dei più ben intesi che si trovino sì per la forma come per gli usi a cui è destinato, ed ha tutti que'comodi che più o meno si desiderano ancora negli altri moderni, così che in questa parte può dirsi che non abbia pari. Un'occhiata che si dia alla sua pianta (vedi Tavola A.) basta per convincersi, che dopo dell'allungamento del palco scenico fatto di recente e di altro fabbricato aggiunto, è un teatro in tutte le sue parti il più completo. Un grandioso atrio lo precede per discendere dalle carrozze al coperto, che mette in un pari vestibolo che dà ingresso alla platea, ed alle spaziose scale doppie da due lati per andare ai corridori dei palchi. Vi sono camere di servizio e d'aspetto, un grande ridotto con altre sale unite, per scaldarsi, ed altro grande vestibolo per la servitù annesso. Un luogo di pasticceria con molte stanze, un caffè, molt'altri luoghi comodi e per officine e per quanto mai possa abbisognare ad un tale stabilimento.

La sua forma è quella di un semicerchio coi lati prolungati in curva restringentisi che si avvicina a quella del Teatro d'*Argentina* di Roma. La larghezza del suo maggior diametro è braccia 37 di Milano, quella dove si ristringe all'imboccatura del proscenio braccia 29, once 8. La lunghezza di tutta la platea braccia 41, once 9, similmente tutta la platea compreso quella del proscenio braccia 49, once 6. Del proscenio solo da muro a muro braccia 7, once 3, punti 6. Larghezza del medesimo da colonna a colonna braccia 27, once 6, egualmente dove si ristringe verso il palco scenico braccia 26. Tutta la larghezza del palco scenico sino alla divisione dell'arco braccia 40, once 2, punti 7. Tutta la lunghezza del medesimo palco scenico compreso l'allungamento fatto di recente braccia 67, once 2, punti 7. Tutta la lunghezza del fabbricato del teatro braccia 168, once 3. Il proscenio è decorato da due colonne per parte d'ordine Corintio con cornice architravata, il cui sporto è due terzi del lor diametro ed è di grossezza braccia 1, once 7. L'altezza delle colonne braccia 15, once 8, punti 9. Tutta la trabeazione dell'ordine, braccia 2, once 4, punti 7. Altezza totale dell'ordine, compreso il zoccolo, braccia 19, once 5, punti 6. Altezza totale del proscenio, terminato da grandi mensole in forma d'attico sopra l'ordine, braccia 25, once 1, punti 5, presa sul piano del palco scenico. Altezza di tutto il teatro dalla platea sino alla volta braccia 33, once 7, punti 6. È da notarsi che l'altezza della volta diminuisce qualche poco nel venire al proscenio, così la maggiore, presa sulla linea orizzontale della cornice che corona tutto il teatro, è braccia 6 once 6, e braccia 5, once 7 dove è terminata dal proscenio.

Non avendo il nostro Teatro grande, secondo le riflessioni dell'autore, la forma elittica come la più vantaggiosa per i rimandi della voce, egli avrebbe detto che vi si deve udir poco il suono: di più essendovi i palchetti chiusi da separazioni, e questi formando, come dice, tante cellette devono ingojare la voce: più i sostegni de' palchetti interrompendo anche essi i rimandi del suono, il nostro Teatro deve peccare di sordità; ma più ancora essendovi ad ogni palco l'addobbo delle cortine ricche a segno da potervisi inviluppare le persone sedute sul davanti, tutto ciò deve sempre più infievolire la sonorità del teatro. Dirò adunque che il nostro Teatro grande con tutti questi difetti che sarebbero stati notati dal signor Patte, purchè si faccia un moderato silenzio, è pur uno dei più sonori, perchè in fine della platea si sente benissimo l'articolazione della voce, ed in qualunque altra parte in alto del teatro. Si sono ora raddoppiate le tende a' palchetti, più per ragione di lusso che di comodo, e nessuno si è accorto che il teatro abbia scemato di voce. Per ciò il dire che le divisioni delle cellette ossia de' palchetti ingojno la voce, non é ammissibile, quando l' effetto dell'udire che proviamo fa contro all'opinione dell'autore, come diremo non esser vero che le piantane dei palchetti interrompano i rimandi della voce medesima, non essendo possibile il far danno alla stessa con esili fili che la tagliano, come sono i sostegni o puntelli che dividono i palchetti, né deve poi anteporsi il compenso dei picciolissimi vantaggi a quello degli altri maggiori, quando i primi siano appena

riconoscibili, ed il toglierli, come vorrebbe il signor Patte, produca altri gravi incomodi.

La ragione poi che rende sonoro il nostro Teatro, per quanto è possibile in tanta grandezza, è quella di avere nella sua volta una curva favorevole per rimandar la voce, costrutta e nella forma e nella materia dall'esimio suo autore Piermarini con quella sicurezza di effetto, che gli dava la somma sua conoscenza in siffatte opere, così che, sbagliata questa, a nulla gioverebbero tutti gli altri pregi d'un teatro, qualunque ne fosse la bellezza della sua forma, e diremo: sarebbe allora paragonabile ad un bellissimo cembalo che fosse mancante o guasto nella sua tavola armonica. Per riguardo poi agli ornamenti in rilievo che in tutto il contorno interno del teatro sono proscritti non solo dal signor Patte, ma anche da alcuni altri architetti che costrussero teatri, più sulla ragione della consuetudine che su quella dell' esperimento, io sono di parere che siccome non guastano la voce di un cembalo tutti quelli ornamenti in rilievo che gli sono messi per abbellimento, purchè resti sempre liscia la tavola armonica che è la sola che ribatte il suono; così anche i parziali ornamenti fatti in rilievo ne' davanzali de' palchetti e quelli altri che servono di finimento ai puntelli, ossia a que' legni che sostengono i palchi, niente possono pregiudicare la sonorità del teatro, nè intorbidare i rimandi della voce, purchè la volta del teatro sia perfettamente liscia e di non molta centinatura, e fatta in legno intonacato a guisa di volta reale, come si vede fatta nel nostro della *Scala*, ed òra anche in

quello alla *Canobiàna*; bastando la sola superficie piana della volta a ribattere la voce e dilatarla in un punto per tutto il teatro. Se così non fosse, qual danno mai dovrebbe cagionare il molle delle tende de' palchetti e la moltiplicità delle sue pieghe, ora rese più ricche e tanto portate in fuori in linea al parapetto? E pure si sente istessamente come quando erano più semplici e più internate nel palco. Così parlando degli ornamenti de' parapetti, siano questi in dipinto o fatti in rilievo, i suoni e la voce de' cantanti non girano d'intorno ad essi per essere trattenuti da que' piccoli risalti che vi sono, poichè se girassero, non vi si sentirebbero tutti in un punto solo e la voce e i suoni pel tempo che essi devon perdere girando. Se poi si voglia che anche il parapetto rimandi la voce: il che s'avvera, qualora sia costrutto di legno e non forato, farà sempre la stessa funzione del liscio per i rimandi, anche avendo gli ornati in rilievo. Quanto al pretendere che tutte le parti componenti il dintorno del teatro, ossia che tutto il giro de' palchetti debba far nissun obice ai rimandi del suono, dimanderei volentieri se tutte le parti del teatro vengono tocche dal suono medesimo in un punto solo di tempo perchè possano egualmente rimandare la voce in un medesimo punto. La qual cosa se mai non fosse, allora dovrebbe succedere una confusione nei rimandi a seconda dei maggiori o minori ritardi cagionati dalle diverse lontananze dei pezzi ribattenti la voce. Non succedendo adunque nulla di questo, bisogna conchiudere che non è che la volta sola di tutta la platea che abbia la forza di rimandare la

voce, che tutto il restante o poco o nulla contribuisce a farla valere, purchè tutto il dintornò del teatro sia costrutto in legno e purchè non vi siano delle aperture per cui la voce non possa fermarsi, come sarebbe se si volessero tener aperte tutte le porte de'palchetti che mettono nei corridori. Del resto se fosse vero che tutte le cose che abbiamo notate finora fossero per guastare realmente la sonorità del teatro, o fossero per diminuirla dal più al meno sensibilmente, le differenze si troverebbero tali che più non si questionerebbe da qual parte si debba propendere per adottare più una cosa che l'altra. Ma perchè in fine dirò far tanto contrasto se questa e quell' altra cosa faccia danno alla sonorità del teatro ed ai rimandi della voce se si può con facilità farne l'esperimento? Si levino, dirò, tutte le tende de'palchetti in un qualche giorno d'estate e si dia il solito spettacolo d'Opera e Ballo, e giudichisi allora se il teatro abbia acquistato più di sonorità o fors'anche perduta per uno di quegli accidenti de'quali tante volte non se ne sa dare la ragione. Fatta questa prova, si faccia la seconda, e si ornino tutti i parapetti in rilievo con abbozzati festoni di legno ed altri pezzi, come si vuole, in luogo d'ornamenti, e si dia lo spettacolo, come sopra, e tutti decideranno se il teatro si sia ammutolito, oppure vi si senta come prima, e sia cosa ridicola il lasciarli lisci per lo scrupolo che interrompano il rimando della voce. Queste prove sarebbero le più convenienti e le più utili, perchè un architetto dovendo costruire l'interno di un teatro potesse assicurarsi che per ornare il teatro non è

necessario che ei sia da per tutto ornato in dipintura, non essendo che la volta sola la quale non ammetta il più piccolo rilievo, come non lo ammette la tavola armonica di un cembalo, e tutto il restante del teatro può avere tutti quelli ornamenti che si vogliono in rilievo, purchè siano di legno o di materia che equivalga alla natura od effetto del medesimo. Così il teatro ornato nella maggior parte in rilievo acquisterebbe più maestà, legherebbe meglio col rilievo del proscenio, e tutto sarebbe più durevole; dove al contrario la dipintura de' parapetti non può mai far l'effetto del rilievo, perchè una gran parte ci si presenta sempre in iscorto in grazia della curva che presto ne sfugge, e torniamo subito a vedere una superficie liscia, per cui l'inganno del rilievo nella cosa dipinta non è mai possibile ottenerlo, oltre la facilità d'annerirsi e di doverla ogni tanto rinnovare. Il che fa che tante volte non si riconosce più l'opera originale del suo autore nella sua integrità, ma sempre in qualche parte alterata.

Su le decorazioni del teatro antico.

Per quanto studio e per quante ricerche abbiano fatto gli interpreti di Vitruvio per intendere e spiegare il modo con cui mettevano in opera le decorazioni ne' loro teatri gli antichi, parmi finora che chi è dell'arte, voglio dire pittore di scena, non l'abbia abbastanza conosciuto, nè che si possa accordare a nessuno la palma d' averlo bene inteso.

Accorderà un pittore che que' triangoli gi-

rabili sopra un perno, dipinti da ciascheduno dei lati rappresentassero una cosa diversa, e facessero la funzione delle nostre quinte pel cambiamento della scena, ma non già che fossero situati dai lati della scena stabile, come vuole il signor Marchese Galiani, che noi la chiameremo proscenio, ognun vede quale slegamento dovevano fare collè decorazioni reali del proscenio, e quando servivano e quando no.

Se poi si calasser dall'alto tele dipinte che coprissero tutto il davanti della scena stabile e reale, come dice il signor Patte, allora non si può concepire come stando in alto non facessero brutta vista, nè come fossero disposte per la loro distanza e pel loro numero, quantunque dovessero essere in poca distanza l' una dall'altra, come viene scritto da Vitruvio, nè se veramente tutta la parte che comprendeva la scena stabile avesse soffitta o copertò per situare le tele dipinte.

Egualmente diremo essere assai probabile che le scene mobili fossero immaginate fra le tre aperture di fronte della scena stabile, che tutto poteva esser posto in luogo non veduto, come intese e fece Palladio nel suo teatro *Olimpico* di Vicenza ad imitazione dell'antico, avendo situate le scene nell'interno delle dette aperture, senza però curarsi nulla de'noti triangoli dipinti di cui non ne fece uso alcuno. Ma finalmente se gli antichi ne'loro teatri avevano scene dipinte sulla tela, queste dovevano pure attaccarsi in qualche luogo: era pur di mestieri l'indicarlo come una parte necessariissima. Ma Vitruvio deve essersi accontentato di parlare solamente delle quinte a triangolo, per-

chè forse queste sole componevano tutta la scena voluta allora, bastando la sola pittura di queste per segnale di ciò che intendevasi di rappresentare, non essendosi ancora trovato il modo di disegnare e dipingere le scene come si fa da noi, meno poi di situarle.

Avvi poi questione se gli antichi o a dir meglio se i contemporanei di Vitruvio sapessero la prospettiva. La cosa non è da porsi in dubbio se vogliamo attenerci a quanto ne scrive Vitruvio medesimo, citandone egli per autori Agatarco, Democrito ed Anassagora che scrissero e fecero trattati di prospettiva, e dicendo che i trattati loro insegnavano il modo, come rappresentare sulle scene le immagini di edificj veri (1). Ma domando io se era la naturale prospettiva, o quella dell'arte la saputa da loro, dico la naturale, come la più facile a sapersi od a conoscersi, essendo a tutti noto che gli oggetti a mano a mano che da noi si allontanano si vedono impicciolire per natura; quindi uno che sappia disegnare le cose geometricamente, come lo sapevano fare sicuramente fin d'allora gli antichi, dimostrandolo le loro opere, volendo disegnare dal vero come loro si presentavano gli oggetti, dovevano per necessità segnare impiccioliti gli oggetti medesimi, e più i lontani che i vicini, altrimenti non era possibile che potessero combinare la proposta veduta, ed ecco nata la prospettiva naturale.

Tutta l'arte della vera prospettiva era di

(1) Vedi traduzione del signor Marchese Galiani, lib. VII. pag. 258.

sapere che tutto va ad un punto, e questo punto pure gli antichi il vedevano, perchè nel mirare una diritta e lunga contrada o qualche lungo peristilio, ad occhio nudo vedevano che tutto andava ristringendosi, quindi si segnava un punto in cui tutto finiva; ed ecco, ripeterò, trovato il punto fondamentale della prospettiva, conseguentemente non è meraviglia che la prospettiva fosse una delle prime cose conosciute. Resta però da sapersi se gli antichi conoscevano la ragione degli scorti, come dedurli da una pianta, e se conoscevano tutti gli altri punti di concorso od accidentali che succedono nelle cose vedute fuori d'angolo. Io direi di no, perchè o lo vogliamo dedurre dal modo con cui parlano delle decorazioni dei loro teatri, e nulla si può argomentare in loro favore, o lo vogliamo dedurre dai dipinti rimasti più antichi, come sono quelli d'Ercolano, di Pompei, di Roma ec. e vediamo in essi quella prospettiva che io chiamai naturale, cioè fatta con nessuna tessitura di linee regolari nè di un giusto punto di prospettiva, ma varie a seconda di uno che va vedendo una cosa a pezzi. Rispondono poi alcuni che tutti que'dipinti di prospettiva a noi rimasti dell'antico venivano fatti da pittori dozzinali, quindi non sapevano nulla o poco di prospettiva, come ne scrive il signor Marchese Galiani in una nota della sua traduzione di Vitruvio lib. VII. pag. 259, che qui si riporta.

« Le pitture antiche che si sono conser-
« vate fino a' giorni nostri, sebbene non di-
« mostrino osservate con esattezza le regole vere
« di prospettiva, siccome però si sa da Plinio

« che i pittori di muri non erano i più eccel-
« lenti, proveranno che quei pittori che le di-
« pinsero o non seppero a perfezione, o vol-
« lero ivi strapazzare il mestiere, ma non già
« che a' tempi loro non vi fosse stata questa
« scienza, ardisco dire al pari dei dì nostri:
« non altrimenti che infinite pitture moderne
« proverebbero solo l'ignoranza dell'artefice
« ma non l'ignoranza generale della scienza ».
Sarebbesi mai dato il caso che la natura ci avesse salvato i soli dipinti dozzinali di prospettiva e di nessun altro? Ma come supporre, dico io, con qualche apparenza di verisimiglianza, che il tempo ci abbia conservati i soli dipinti de' pittori dozzinali di prospettiva, e che ci abbia rapiti tutti quelli degli esimj, ai quali vuol darsi l'esclusivo pregio della scienza teorica di quest'arte? Pure concedasi questo bizzarro capriccio del caso: chi mi spiegherà il perchè questi dozzinali pittori imitassero così bene i più valenti nella figura, ed a segno da servire di modello anche a noi per la bellezza del disegno e dello stile, e gli imitassero poi così male nella prospettiva? E non vediam frequentemente farsi disegni di essa da molti per mera pratica sugli esempj degli altri, e pure colpir giusto e riuscire ad ingannare? Conchiuderemo adunque che gli antichi sapevano e conoscevano la prospettiva naturale, ma che come arte mancava della necessaria teorica per ridursi a principj e regole stabili, segno per arrivare al quale si richiede ancor molto tempo.

Su la figura elittica, vedi pag. 214 (B.)

Per accertarsi se, come sostiene il signor Patte, la figura elittica sia la sola che convenga ad una sala di teatro, perchè riunisce in se tutti que' vantaggi che mai si possono pretendere di veduta, di udito, di comodo e di bellezza ed altro, converrebbe poter vedere due teatri di grandezza simili, uno di figura elittica, l' altro a ferro di cavallo, qual è la forma ora adottata più comunemente come la più bella, per conoscere i vantaggi di uno sopra i difetti dell' altro. Per riguardo poi alla maggior bellezza dell' elisse sopra l' altra curva, non credo che vi sarà chi l' accordi, perchè l' elisse dà un circolo schiacciato, e l' altra forma dà un semicerchio perfetto coi lati prolungati in curva che vanno restringendosi, cosicchè se non altro, questa contiene almeno nella sua figura una gran parte perfetta qual è il semicerchio, e si approssima sempre più alla bella forma dei teatri antichi.

La ragione poi dei rimandi della voce dimostrata sopra tante minuzie dall'autore per vantaggio della figura elittica, pare da lui teoricamente dimostrata, ma tante essendo le differenze della voce che si trovano in egualissimi strumenti, la ragione delle teorie tutte non trova la maniera di spiegarle, così parmi che in due figure quasi simili, o il maggior effetto preteso dell' una sopra dell' altra non è riconoscibile, o può darsi ancora che l' elittica risponda meno dell' altra per una di quelle cagioni che non sappiamo spiegare sebbene non possiamo di quelle negare gli effetti. Quindi

vedendo noi che abbiamo dei teatri abbastanza sonori di figura non elittica, se col cambiarne la forma non ottenessimo quel maggior effetto che promette il signor Patte, non si avrebbe che lo spiacevole risultamento d'una forma men bella.

Su i palchetti chiusi nei lati, vedi pag. 222 (C.)

Il signor Patte qui condanna l'uso nostro di fare dei palchetti chiusi nei lati invece di corridoj aperti, dicendo che questi ad un per uno ingojansi la voce. Se fosse vero che ognuno de' palchetti ne assorbisse una porzione, il nostro Teatro grande che ne conta a centinaja dovrebb' essere il teatro più sordo del mondo, ma grazie al cielo noi sentiamo bene in esso da per tutto. Adunque il ragionamento del nostro autore vien contradetto dal fatto.

Su la divisione dei palchetti, vedi pag. 222 (D.)

Non è la sola divisione de' palchetti che proscrive l'autore in teatro, ma anche i legni che servono di sostegno alle logge, e vuole di più che le loro mensole siano coperte al di sotto con un piano un poco curvo. Tutte, dice, colla loro grossezza servono ad interrompere la reazione del suono ed impediscono la visione. Non istarèmo a quistionare se l'uso dei corridori sia migliore dei palchetti, faremo soltanto osservare che uno che si trova in un palchetto è in casa sua, al contrario chi si trova in un corridojo è come in una piazza co-

mune. Dimanderei piuttosto al signor Patte se ancor vivesse, se possa far bel vedere un corridore senza sostegno visibile, mancando di solidità apparente, mentre porta niente meno di tre file di persone una dietro dell' altra, sostenute per aria a guisa di statue nelle fabbriche Gotiche, portate sopra di sode mensole che pure si vedono. Se poi le separazioni così chiuse de' palchetti e i sostegni facciano danno alla voce, io non saprei dire se il facciano, e fino a qual segno, ma dirò in vece che tante persone stanti ne' corridori ammassate, queste secondo i principj dell' autore dovrebbero interrompere i rimandi della voce, e tutte come corpi molli dovrebbero infievolirne il suono, laddove ne' palchetti non segue tanto ammasso di persone, nè la situazione di tutti può interrompere i rimandi della voce, qual sarebbe quella delle persone che stanno sedute in direzione opposta a quella dei raggi della voce per ragione dei lati di separazione obliqui, più o meno, a seconda del punto in cui si trovano della curva del teatro; dirò ancora che siccome esse perdono di veduta da una parte quanto più ne acquistano dall' altra per la stessa obliquità de' lati, ne segue perciò che molti nei palchetti non possono far danno ai rimandi della voce perchè non potendo in tutti ribattere, tanto minore diventa l'interruzione nella voce medesima, che non succederebbe in un corridore tutto aperto pieno di persone isolate, che tutte farebbero obice a danno della stessa voce.

Sul palco scenico, vedi pag. 242 (E).

Il signor Patte, dovendo qui trattare della

disposizione del palco scenico, s'accontenta solo di parlare del suo uso, e poi viene subito alla definizione dicendo « la sua distribuzione sembra più di pertinenza del macchinista e del pittore decoratore che dell'architetto ». Ed ecco dirò come tutti gli architetti generalmente se la sbrigano in questa parte, per non volersi imbarazzare di una cosa che, o non conoscono, o la credono una parte meno importante de' loro studj per far bene un teatro. Ma se essi credono che sia una parte più d'appartenenza del macchinista e del pittore che dell'architetto, perchè ne disegnano essi prima lo spazio, largo, stretto, lungo e corto, come vuole o porta il caso, e poi volere che entri il macchinista ed il pittore così vincolato a far il resto? Il macchinista avrebbe egli disposto i muri, come gli ha già ordinati l'architetto, per avere spazj più comodi al movimento delle scene e situazione migliore per le macchine tutte? Allargherà il pittore le angustie del palco scenico colla prospettiva, se non gli vien dato il modo d'allargare le quinte, e di portare più in lontano le tele? Ma dopo che gli architetti han pensato alla bella o più vantaggiosa forma del teatro, pare a loro che il principale sia fatto, ed il resto sia sempre un di più in qualunque modo riesca. Ma oh quanto s'ingannano! E non sarà qui male il far un paragone di un lauto pranzo fatto da godersi sopra una semplicissima tavola con un altro meschino disposto sopra un'altra ricchissima d'addobbi. Dimando chi non preferirebbe la meglio imbandita alla meglio addobbata? Se adunque non è la ricchezza della tavola che più si de-

sidera, ma le squisite vivande che vi stan sopra, perchè in teatro deve trascurarsi dall'architetto la parte destinata a procurar diletto? Sia pure il teatro de'più belli di forma, de'più ricchi d'oro e d'ornamenti, quando nel palco scenico non può capire un grandioso spettacolo, non diventa forse subito quel meschino pranzo preparato sopra una sontuosissima tavola? Gli architetti poi generalmente poco versati nella prospettiva, non possono conoscere il maggiore o il minore vantaggio che il pittore può trarre da un braccio più largo di sito per rendere la scena più vasta. Il macchinista pure che poco intendesi di prospettiva, conosce bensì i bisogni del pittore in quanto a se, ma non già in quanto al poter favorire l'arte del dipingere le decorazioni; pensa egli, è vero, a situar le macchine e tutti gli altri ordigni pel movimento delle scene, ma poi non riflette se vi possa essere qualche cosa in contraddizione coll'effetto delle medesime. È adunque il pittor solo che deve saper bene la sua parte per comunicarla all'architetto ed al macchinista, riguardo alla costruzione del palco scenico; ma essendo la maggior parte puri pratici, mancano di mezzi per far valere le loro osservazioni agli architetti per cui vengono o disprezzate o non intese, perchè non sono esposte secondo le relative teorie per convalidarle.

Su la maniera d'illuminare le rappresentazioni.

Non siamo per dubitare che esperimentando queste differenti maniere d'illuminare i

teatri con riverberi, anche l'economia sotto qualunque aspetto non sia per trovarvi vantaggi maggiori che sui finora usitati.

Una delle cose più importanti che riguardano l'illuminazione del Teatro ora è quella del rischiaramento che si vuole nel suo interno; ciò che vediamo introdotto nei nostri due Imp. R. Teatri della *Scala* e della *Canobiana*, per mezzo d'una grandissima lumiera di brillantati cristalli che portano la luce in tutta la platea e ne' palchetti ancora. Un tale rischiaramento da poco tempo tra noi adottato fu creduto sempre dannoso all' illusione delle scene, come lo è di fatto; non già perchè il troppo lume sia ad esse nocivo, ma solo perchè il chiarore vibrato da una sì risplendente lumiera, frapponendo i suoi raggi tra la vista de'riguardanti e lo spettacolo che mirano, impedisce, come è naturale (abbagliando), di poter vedere distinti gli oggetti al di là de' raggi stessi. Di più essendo la lumiera tutta formata di cristalli brillantati, lavorati in mille aspetti ed una gran parte ciondolanti, tutto il trasparente e lucidissimo materiale che la compone viene per riflesso a ricevere i varj colori di tutto il Teatro, ed a spandere i suoi raggi egualmente tinti di quelli; ossia fa biancheggiare il colorito di tutto quanto vediamo, snervando la sua vivacità, qualunque essa sia in effetto.

Ma per spiegarmi meglio dirò: i raggi di una sì fatta lumiera fanno quell'effetto che vediamo succedere in luogo chiuso per ragione del Sole che quando esso vi entra per qualche apertura fa comparire i suoi raggi in tante striscie velate, le quali, invece di chiarire gli oggetti dove

ribattono, li confondono all'occhio a segno da non poter più distinguere nè la loro forma nè il loro colore; e tutto già sappiamo che è per ragione della polvere, che illuminata in luogo opaco diventa un corpo che ci impedisce di vedere, più o meno a seconda della sua densità o agitazione, gli oggetti che si trovano attraversati da quelle striscie di Sole pocanzi accennate. Non essendovi poi luogo dove la polvere trovisi in una continua agitazione, come in un Teatro, tanto più denso velo, illuminata che sia la stessa polvere dai raggi della lumiera, deve far apparire sopra il colorito d'ogni cosa. Di fatto nè nella dipintura nè negli addobbi del Teatro, alla vista della lumiera non ci ha più nulla che fermi lo sguardo; tutto lo splendore è concentrato in essa, e tutto il restante va a diventare un apparato (qualunque ne sia la sua bellezza) di meschina o di una indifferente considerazione. Quanto più lucente è il chiarore della lumiera, tanto più tira a se l'occhio de' riguardanti, anche non volendo, non essendovi cosa più attraente di un vistoso brillante, come lo figura in effetto il più che risplendente materiale della stessa lumiera, che per sua natura, ancorché sia posto in mezzo o contornato dal più squisito lavoro in oro, solo primeggia sempre, e fa scordare, o ben poco fa apprezzare il resto. Lo stesso, devo dire, fa lo splendore de'brillantati cristalli della lumiera, che se non è quello dei veri *diamanti* è loro eguale per l'effetto, per quel chiarore riflesso dalla fiamma de' lumi che li fa sì vivamente risplendere; per il che non si possono mirare per lungo tempo senza danno della vista.

Ma tutte queste belle o buone ragioni, diranno tanti e tanti, sono o saranno vere, ma ad onta di tutto ciò, ognuno preferirà di vedere il teatro illuminato, perchè in tal maniera ci rallegra sempre, e ci diminuisce la noja, quando lo spettacolo o non incontra, o viene ripetuto sino allo sbadiglio. Cerchisi adunque il mezzo d'illuminare il teatro, o in un modo o nell' altro che si creda il meno offensivo all' effetto delle scene, alla dipintura ed agli addobbi di tutto il teatro, purchè tutti gli spettatori abbiano sempre a trovarsi in piena luce nella platea.

A questa obbiezione è forza il confessare, che quando si voglia o si creda indispensabile l' illuminazione di tutto il teatro durante lo spettacolo, non avvi altro ripiego che quello di una grandissima lumiera, pendente dal centro della sua volta o soffitto che sia, come già vediamo fatto ne'nostri due Imp. R. Teatri già accennati, ad esempio di tutti gli altri primarj di quasi tutte le nazioni; ma non dirò mai per questo che debbasi mettere una lucentissima lumiera, tutta formata di cristalli brillantati, il di cui splendore, vedemmo già, quanto sia dannoso alle scene ed a tutta la decorazione del teatro, collo scemare a tutto la forza del suo colorito naturale, e quindi col rendere il tutto di un valore monotono, ad onta della varietà e distinzione del lavoro.

Per trovare adunque una lumiera che faccia il minor danno possibile all' effetto delle scene ed agli altri oggetti già indicati, parmi necessario che la sua costruzione abbia ad essere di una materia nè lucida nè trasparente, quale

dirò esser l'argento lavorato in bianco. Che il fondo della lumiera stessa non sia trasparente, nè a guisa di canestro traforato, ma tutto opaco ed ornato, non di cose cesellate leggermente, ma di un forte e risentito rilievo, atto a ricevere il chiaroscuro di un piccante effetto; come sarebbero sfingi aggruppate in giro alla tazza della lumiera che fingessero di sostenerla: che sia sospesa da una sola catena attaccata nel centro della lumiera stessa, e non con varie altre in giro alla tazza a guisa delle lampade comuni, acciò non mandino la loro ombra sopra della volta, che macchia e contraddice a quella della sua dipintura, come vediamo succedere in quella del teatro della *Canobiana*, che per ornamento ha otto catene, e spandono altrettante striscie d'ombra sopra il dipinto: che contenga sempre la stessa quantità de' lumi della presente; ma non è necessario che questi siano disposti come in una lumiera trasparente, cioè in giri distinti; poichè questi lumi si possono mettere nella tazza opaca anche in maggior numero, se si vuole, e senz' ordine alcuno; ben inteso, che le fiamme de'lumi non oltrepassino la circonferenza della lumiera stessa.

Il fondo opaco della lumiera dovendo fermare il lume più che in quello di materia trasparente, così maggiore e più intenso deve rimandarlo nella volta, e questa deve spanderlo egualmente più vivo per ripercussione in tutto il teatro; massime se l'interno della tazza sarà lucido a guisa dei soliti *riverberi*. E quanto più la stessa volta parteciperà del bianco, tanto maggior chiarore rimanderà; al qual fine pare che nella dipintura tutta del teatro non si do-

vrebbe far uso che del bianco e dell'oro, posto solo però sopra gli ornamenti di rilievo e non dipinti, perchè quando è steso in superficie piana a guisa di tinta, sia per figura dei fregi dorati, ossia per forma dei ricchi fondi nelle riquadrature; in tutte queste cose in tal modo dorate, guardate in certi aspetti, donde non ricevono un lume bastante o radente, non possiamo distinguere il vero colore della loro preziosità figurata, se non in quel punto dove ricevono un gran lume da vicino, come dalla sponda o ribalta, o in quelle parti dorate che formano soffitta, perchè rischiarate di sotto in su. In tutto il restante delle cose dipinte e fondi lumeggiati in oro non vediamo che una tinta pallida gialliccia che non fa nessun effetto, non dà fondo nè rilievo alle cose che figura. Quindi se non si vedesse l'oro in que'pochi intervalli dove batte un lume vibrato, come ho detto, nessuno si accorgerebbe, dove sia o non sia doratura in tutto il teatro; come di fatto, pochi sono quelli che s'accorgono che il nostro Teatro grande ha il fondo de'parapetti de' palchi tutto dorato, confondendosi la preziosità della tinta del fondo con quella degli ornamenti che vi stanno dipinti a chiaro scuro, come di quegli altri a colori, che in nessuno si vede l' effetto del rilievo per mancanza di contrasto. Dirò in fine che il fondo opaco della lumiera nascondendo i lumi veduti per di sotto, farà il beneficio delle mani che per natura si formano in cappello sopra gli occhi, quando una soverchia o contraria luce li disturba, od impedisce di vedere distinta la cosa che vogliono rimirare, e gli abbaglia. Così allora vedrassi meglio l'effetto delle decorazioni,

e di quanto mai trovasi sparso per tutto il teatro di abbellimento o di piacevole curiosità, senza detrimento alcuno di quel chiarore che da tutti si vuole o pare che si desideri per godere subito il primo spettacolo che presenta la pomposa vista del teatro stesso, anche a sipario calato.

Del Teatro d' Imola Tavola C, *figura* 1.

Fra quelli che scrissero sul teatro moderno si annovera ancora il Cavaliere Cosimo Morelli d'Imola, architetto che fece grido di novità, per avere trovato, come ei si credette, il modo di rendere la forma del teatro, non più troncata dalla linea del proscenio, ma tutta compita con una nuova foggia di proscenio, come si vede in questo suo teatro d'Imola, e che lo riporta disegnato per dimostrazione nel suo brevissimo *Trattato del Teatro*, ponendolo per esempio e per confronto di utilità superiore a quello di Napoli, di Milano, di Roma, di Fano e di Venezia, colle piante ed alzati di tutti questi, che tutti già trovansi in quest'opera nostra delineati.

La figura di questo singolare teatro, del quale qui riportiamo la pianta e l'alzato nella Tavola C, fig. 1, è un'elisse in tutto compita: il palco scenico incomincia ai due terzi circa di tutta la sua lunghezza, e dove finisce il giro de'palchetti. Il proscenio fa parte anch'esso dell'elisse girando in curva, come si vede sul palco scenico, ed è diviso in tre aperture, due minori ed una maggiore nel mezzo fatte in arco pure elittico, sostenuto da quattro cariatidi, due delle quali si appoggiano sui fianchi del proscenio e due sono isolate, poste sopra di un tronco che non ha

figura nè di colonna nè di piedestallo per la sua barocchissima forma, e reggono la volta, restando così compita tutta l'elisse del teatro.

L'autore, per secondare la forma circolare di questo suo nuovo proscenio nei due archi di fianco, pone nel palco scenico i tagli delle quinte in sbieco, ed in isquadra quelli situati nell'apertura di mezzo dividendo la scena in tre strade, ossia in tre ordini di quinte, due divergenti ed uno retto; per il che o deve la scena sempre prendere la figura della posizione obbligata delle quinte, o esser divisa in tre parti separate. Quantunque l'accorto autore ne faccia vedere in disegno come si possa colle tre strade formare una decorazione tutta unita da un sol pensiero, pure, concessogli che ciò si possa fare per qualche volta, non gli concederemo egualmente che sia possibile il variar sempre lo stesso soggetto, come si deve fare in teatro, nè che convenga per ogni sorta di decorazione che richiedono le rappresentazioni; oltre che la doppia posizione delle quinte viene a stringere il palco, ed a renderlo meno capace di grandioso spettacolo. Come poi si possa calare il sipario, non che situarlo in sì bizzarra forma di proscenio circolare, l'autore stimò bene di tacerlo, lasciando che ognuno se lo immagini a suo modo; perchè a dir il vero non si saprebbe se uno o tre siparj si richiedano per chiudere la posizione circolare degli archi. Il fingere dimenticanza, diremo, non è sempre male, ma utile ripiego, quando serve per cavarci d'imbroglio, e produce o può produrre anche il bene di far studiare di più il lettore, facendolo diventare inventore senza volerlo.

Del celebre Teatro di Fano, architettura del Torelli Fanese. Tavola C, figura 2.

La forma interna di questo decantato teatro, che tra i moderni è forse il più antico, è un paralellogrammo che cresce poco più del suo quadrato; i lati de' suoi fianchi non sono però paralelli, ma divergono insensibilmente dal fondo venendo al proscenio, dove la sua larghezza viene una ventiquattresima parte maggiore di quella di tutto il lato del fondo, dove questo piega ad angolo retto per la larghezza di un palchetto per parte, e nel suo mezzo rientra in figura d' abside, di sfondo circa la terza parte della sua larghezza, divisa in cinque lati retti che formano la metà di un decagono, ed ognuno contiene la larghezza di un palchetto, e cinque in altezza, come cinque sono gli ordini di tutto il teatro, di palchetti ventuno per ogni giro compito. Il suo proscenio è largo quanto è da un angolo all'altro del lato di fondo del teatro, ed è ornato con pilastri Jonici binati, e la soffitta del loro architrave forma quella del proscenio, girando la trabeazione intera in tutto il teatro, che porta quella della platea ossia il soffitto. Nel mezzo dell'interpilastro che guarda sul palco scenico, vi è per parte una grandiosa statua, portata da una rilevante mensola, e quantunque il modo ne sia licenzioso, pure non lascia di esprimere grandezza: privilegio che pochi proscenj vantano, essendochè l' avarizia de' palchetti in quel vano inseriti in altri teatri non la permette.

La forma, di questo teatro come ognun vede dalla pianta che qui riportiamo col suo alzato, vedi la Tavola C, fig. 2, è la più semplice, ed anche la più regolare in via architettonica, e forse per vedere la migliore di tutte, perchè tanto quelli che sono situati nei palchetti del fondo, quanto quelli che nei laterali, tutti vedono e scoprono benissimo l'interno del palco scenico, e gli stanti nei palchetti di fianco, tutti trovansi in egual direzione di raggio visuale, per il che nel primo si vede come nell'ultimo, cosa che non può succedere in una curva rientrante, come è quella a così detto ferro di cavallo; e quella poca divergenza nei lati che vedemmo andando al proscenio, noi la troviamo giudiziosissima, perchè non altera punto la forma quadrata, ossia è fatta in modo da non potersi accorgere sì facilmente di sconciatura alcuna nella soffitta, che in tutte le altre forme pur troppo si vede per ragione di quella disuguaglianza di curva, parte fatta in un modo e parte in un altro disuguale, che impedisce il bello dell'euritmia, e rende la volta di una figura spiacevole, e per quanto si cerchi di mascherarla o colle linee o con altro, sempre si conosce, se è lecito così l'esprimerci, che il sartore vestì una persona storta.

Del Teatro di S. Benedetto di Venezia.

Questo vecchio teatro del quale qui ne riportiamo la pianta e l'alzato, vedi la Tavola D, fig. 1, contasi fra i più grandi, o almeno dicevasi fra i più grandi, dopo quello di Milano e di Napoli, prima che se ne costruissero degli altri. La sua forma

è composta nel fondo di un perfetto circolo per due terzi della sua periferia, di poi continuata da un'altra curva in senso rientrante, e viene a prendere la figura di una gola rovescia, ed a rendere l'imboccatura del proscenio di proporzione minore degli altri in quanto alla larghezza che si vede di tutto il teatro; la larghezza però del proscenio è due terzi della lunghezza circa della platea, proporzione generalmente adottata per la migliore. Ha cinque ordini di palchetti, ed ogni giro ne contiene trentuno. La sua forma, diremo, non è bella; ma è forse la prima che diede idea di quella a ferro di cavallo, che forse servì al Conte Teodoli per fare il suo teatro d'*Argentina* in Roma, ed ha in ultimo un palco scenico sì vantaggioso che non è facile trovare negli altri, perchè contavasi una volta come il più capace per dare strepitosi spettacoli che non potevano darsi in quelli che non avevano un' ampiezza simile.

Del Teatro della Fenice di Venezia. *Tavola* E, *figura* 1.

Se ci doveva essere teatro perfetto doveva certamente esser questo della Fenice, perchè si sa che furono fatti molti disegni per concorso. Questi però non bastando a soddisfare il gusto de'Veneziani, si fece viaggiare un architetto espressamente per esaminare tutti i migliori teatri, possiam dire d'Europa, e prendere il buono da tutti; ma ad onta di tutto questo, ecco come se ne parla nell'opera inti-

tolata: *Le fabbriche più cospicue di Venezia* (1).

« Ecco la fabbrica che fu il soggetto di tante « contese, il ludibrio di tante censure, lo « scopo di tanta persecuzione. Noi nel fare l'uf- « ficio di storici perciò che riguarda il dover « di descriverla, ci terremo lontani da ogni « spirito di partito; e soltanto ci permetteremo « alcun cenno, sì in via di lode che di critica, « nell'esame del merito, trovando del pari in- « giusto ed inopportuno il fraudare dei dovuti « elogi l'autore come il trattenerci da quelle « modeste osservazioni, le quali potrebbero « servire di lume agli artisti e studiosi ».

Per seguire adunque la stessa massima, noi diremo che il teatro della Fenice nella forma è un dipresso eguale a tutti gli altri che si fabbricano presentemente come si vede dalla sua pianta. Tutte le singolarità che troviamo sono quelle che ci vennero non ha guari indicate in una *Risposta* del Dottore Giulio Ferrario, sopra quistione insorta intorno al medesimo teatro (2). Noi ne riporteremo le sue parole « Il teatro della Fenice ha tre palchi per parte « dell'imboccatura della scena, continuati in « larghezza in tutta l'altezza del teatro: questi « palchi sono dai Veneziani chiamati palchi di

(1) Le fabbriche più cospicue di Venezia misurate, illustrate ed intagliate dai membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti. *Venezia dalla Tipografia di Alvisopoli* 1820.

(2) Vedi *Risposta del Dottore Giulio Ferrario all'articolo della Gazzetta Privilegiata di Venezia N.° 188 agosto* 1826 *risguardante l' Opera* il Costume antico e moderno di tutti i popoli ecc.

« proscenio, quantunque non vedasi distinzione
« alcuna dagli altri palchi in continuazione
« della curva che indichi proscenio. Per distin-
« guere in certo modo questa capricciosa specie
« di proscenio mentale ci ha nella volta del
« teatro un pezzo di lacunare che forma soffitta
« dei soli tre palchi, separata da quella del restan-
« te del coperto della platea. Nessuno, fuorchè
« chi fosse informato del capriccio dell'architetto
« Selva saprebbe indicare il motivo di sì strana
« bizzarria che guasta e deturpa senza alcuna
« ragione l'unità della volta. Nè per questo
« il teatro della Fenice manca d'avere un altro
« reale proscenio formato da un pilastro d'or-
« dine composito ossia con capitello capric-
« cioso, architravato nel resto, ricco d'orna-
« menti, per quanto porta la sua stretta estensione
« e tinto nell'oro a profusione; ma la troppa
« sua esilità, fosse anche d'oro massiccio la
« bordura che si vede, rende in ogni modo
« meschina questa parte che dà o deve dare
« un imponente carattere a tutto il teatro ».

« Tutto il vasto fabbricato del teatro della
« Fenice avendo una tortuosità d'andamento
« poco favorevole, portata dalla natura della
« infelice sua località, fa che le scale che met-
« tono nelle corsie de' palchi non sieno troppo
« bene collocate, ossia non in modo da vedersi di
« primo slancio, nè eguali da una parte e dall'al-
« tra delle corsie stesse per mancanza ed irrego-
« larità di sito, come sono pur anche diseguali
« le medesime corsie. Per la stessa ragione le
« diverse posizioni delle scale agli altri sfogatoj
« del teatro non potendo avere una facile dire-
« zione in tanto labirinto di fabbricato, nè

« quella di uscirne con prestezza, contribuiscono
« tutti a rendere fatale anche un piccolo mo-
« mento di timore, alle volte per ragione di
« qualche infortunio accidentale, particolar-
« mente d'incendio ».

Questo teatro come si vede dalla sua pianta e spaccato é uno dei più grandi e sontuosi dopo quello di Milano e Napoli, la sua forma di curva pecca un momento di troppo ristringimento all' imboccatura del proscenio; le sue misure si possono dedurre dagli uniti disegni colle scale segnate.

Del Teatro di S. Carlo di Napoli secondo la sua ricostruzione fatta di recente.

Questo gran teatro, vedi Tavola D, figura 2, aveva prima un meschino proscenio di forma, come si vede dalla sua pianta ed alzato dato dal signor Patte, del suo stato anteriore al rinovamento, e fu ricostrutto di figura presso che eguale al nostro della Scala, con colonne sporgenti la metà del suo diametro, d'ordine Corintio due per parte che includono i primi palchi, detti di proscenio. Gli ornati de' parapetti dei palchi di tutto il teatro sono fatti in rilievo, di carta pista; nè questi che si sappia hanno cagionato nessun difetto alla sonorità del teatro per ragione di rilievo; siccome pretende il signor Patte dimostrare nelle sue teorie della voce, cioè che qualunque anche piccolo rilievo, faccia danno al rimando della medesima: noi abbiamo già dimostrato abbastanza che le cose esili, ne' grandi teatri specialmente, quando sono fatte di legno e non siano nella superficie della

volta o plafone del teatro, nulla pregiudicano ai rimandi della voce, ne la infievoliscono; o se pur fanno alcun danno, questo è tale che nessuno lo distingue; come non si distingue quella moneta che manca di un grano del suo giusto peso da quell' altra simile di peso esatissimo nel resto questo rinomatissimo teatro, nel suo rinovamento interno non soffrì altro cambiamento che quello del proscenio, e solo, il suo fabbricato esterno bene ingrandito ed abbellito con una imponente facciata, che il valente architetto e pittore Nicolini studiossi di renderla caratteristica più che gli fosse possibile colla ricchezza e bellezza de'suoi emblemi rappresentante l' uso a cui è destinato un tale stabilimento. E se Vitruvio non vi ha fatto da maestro, il genio dell' architetto, ha saputo supplire abbastanza a renderla nuova e maestosa senza plagio alcuno.

Del Teatro nuovo di Parma.
Tavola F, *figura* 1 e 2.

Questo teatro fatto di recente, essendo assai maestoso e ben inteso nel suo fabbricato merita una più estesa descrizione; e siccome ci sembrano giuste le osservazioni fatte sul medesimo nella *Biblioteca Italiana* (1), così non faremo che riportarne alcuni squarci i quali possono bastare a darne quel giudicio che si desidera.

« L' edificio, dice, sorge isolato ed in luogo « bastevolmente spazioso perchè tutta ammirar

(1) Vedi il fascicolo: *Biblioteca Italiana N.° 135 — Milano. Pubblicato il dì 27 aprile* 1827.

« si possa l'estesa sua fronte. Questa consiste
« primieramente in un grandioso portico soste-
« nuto da colonne Joniche architravate, e ter-
« minate ne' lati con due corpi lisci, innanzi
« a ciascuna de' quali grandeggia sovra piede-
« stallo una statua colossale. I due piedestalli
« inchiudono col loro sporto gli scaglioni, pei
« quali si ascende al portico, che forma il prin-
« cipal ingresso del teatro. Superiormente alle
« colonne coronate dal solo architrave, è un
« bell'ordine di ben modanate finestre, da
« spaziosi campi con molto discernimento di-
« vise. Sovra il campo delle finestre, viene
« un secondo ordine tutto liscio e distinto dal-
« l' altro per una leggerissima cornice. Esso
« non ha che un grande finestrone semicirco-
« lare nel mezzo con due grandissime Fame,
« una per parte che adornano ed aggruppano
« a meraviglia l'insieme della facciata. Una be-
« lissima cornice con mensole termina la parte
« orizzontale, ed un estesissimo frontispizio or-
« nato di una grande cetra nel suo timpano
« ne corona fastosamente il colmo. Nei lati del-
« l'edificio sono due portici arcuati onde scen-
« dere si possa dalla carrozza al coperto ed
« i concorrenti abbiano maggior agio sì per
« entrare che per uscire ».

« Dal portico si entra per tre porte nel
« primo andito, e da questo in un grandioso
« vestibolo diviso da due ale di colonne d'or-
« dine Jonico che sostengono il lacunare. Dal
« vestibolo si passa nel secondo andito, che
« mette alle scale de' palchi ed all' ingresso
« della platea. La curva del teatro è della
« solita forma a ferro di cavallo, ma alquanto

« si allontana dalle più recenti di migliore for-
« ma, non avendo essa nel prolungamento dei
« suoi lati quella dolce piegatura che insensi-
« bilmente l'unisce colla parte semicircolare,
« ma presentando invece due rette che vanno
« pochissimo ristringendosi verso la bocca del
« proscenio, dal che risulta una curva men bella
« di questa del teatro nostro della Scala, che
« in simil genere è finora il modello migliore.
« Questa forma di curva dee preferirsi, perchè
« essa giova meglio alla così detta visuale. Im-
« perocchè se considerare si voglia la troppa
« dirittezza de' lati, ne viene che le persone
« situate ne' palchi lungo i due lati, e quindi
« oltre la curva del semicerchio, hanno pressochè
« tutte una visuale sfuggevole, ed a cagione dello
« scorcio vedono poi le persone le une le altre
« sconvenevolmente addossate in que' palchi
« che stanno sulla medesima linea ».

« Nè saremmo per dare sì agevolmente
« l'assenso nostro a quella forma de' proscenj;
« perciocchè lo sforo de' palchetti a guisa di
« schiacciate finestre, la troppa semplicità dei
« fianchi che gl' includono e la meschinità del-
« l'insieme, tutto disdice al decoro di un son-
« tuoso teatro; talchè diremmo quasi essere
« questo un bel quadro chiuso in meschinissima
« cornice ».

« Un'altra cosa ci venne pur fatto di no-
« tare nell' andamento della così detta corsia
« de' palchi. L'architetto ha voluto nella parte
« lungh'esso il fianco del teatro tener detta cor-
« sia più diritta che gli fosse possibile, cioè pa-
« ralella all'asse del teatro stesso (come si vede
« dal disegno della pianta) senza punto curarsi

« che questa secondi o no l'esterna curva del
« prospetto de' palchi, nè che i muri che cir-
« condano i palchi siano sì o no paralelli ad
« essa curva de' parapetti, nè finalmente che
« lo sfondo de' palchi verso il proscenio riu-
« scisse maggiore di quello de' palchi di fronte.
« Che se il divisamento dell' illustre architetto
« fosse appunto di procurare un maggiore sfondo
« a que' palchi, noi risponderemo che tanta
» capacità ad altro finalmente non serve fuorchè
« a contenere un maggior numero di pazienti
» che ivi godere non possono dello spettacolo.
« Degno però di lode è l'architetto signor pro-
« fessore Bettoli, perchè ad ogni palco pro-
« curato abbia il comodo de' contraccamerini
« all' uso de' nostri teatri ».

« Il palco scenico, parte importantissima,
« ma il più delle volte dagli architetti trascura-
« ta, nulla qui lascia a bramare sì pel suo sfondo,
« bastevole a qualsivoglia più grandioso spet-
« tacolo, e sì per l'ampiezza de' suoi fianchi,
« ove riporre e cangiare il materiale delle de-
« corazioni, e de' quali può anche prevalersi il
« pittore per rendere all' uopo più vasta la scena.
« Anche l'altezza dal palco alle così dette armatu-
« re è più che sufficiente per contenere e nascon-
« dere allo sguardo degli spettatori le compie-
« gate tele, le macchine e tutti gli altri ordigni ».

« Questo teatro in somma è fornito di tutti
« que' comodi che più giovar possono all' appre-
« stamento di qualsivoglia spettacolo: ha in-
« oltre un vastissimo salone colle contigue mi-
« nori sale ad uso di ridotto ed anche di acca-
« demie e di feste da ballo. Esso può quindi
« gareggiare co' più celebrati e più sontuosi ».

Del Teatro Carlo Felice di Genova.

Questo teatro fabbricato di recente può dirsi in grandezza il primo dopo quello di Napoli e Milano, e tra i più sontuosi nel fabbricato esterno: il primo assoluto per la squisitezza de' marmi in tutti i suoi ornamenti architettonici che lo adornano. La sua forma nella curva sembra sorella di quella del teatro di Parma il nuovo, poichè tanto ora si avvicinano tutte quelle de' teatri che si vanno di fresco costruendo, che sembra non sapersi o non potersi più aggiungere cosa alcuna di nuovo; per il che si potrebbe da taluno credere d'essere noi quasi giunti in tal genere di costruzione all' apice della perfezione. Ma non essendo mai possibile combinare l' utile venale con quello della perfezione del materiale teatro, perciò finchè non si fabbricheranno i teatri colle sole ragioni della perfezione e non con quelle della venalità; il teatro s'avvicinerà bensì a quel segno di perfezione che si cerca, ma non sarà mai che lo raggiunga, fin tanto che ogni spazio, ogni più piccolo buco potrà produrre denaro, e sarà obbligata la sua costruzione ad essere un alveare, che contenga più gente che sia possibile per ogni verso, e collocata come lo sono i libri in uno scafale. Per il che il teatro moderno non avrà mai nel suo interno un' architettura imponente, nè l'architettura del proscenio avrà mai legamento alcuno con quella di tutto il teatro.

Il nuovo teatro di Genova come si vede dai disegni uniti, Tavola E, figura 2, ha 5 ordini di palchi, « questi non oltrepassano la superficie « di 3 metri quadrati e la terza di metri 2 1/4

« I maggiori diametri della platea sono metri 20
« e metri 18 1/2, e la curva è la stessa che pro-
« pose a tal uopo il Cavaliere Canonica (1). La
« sala del ridotto occupa un'area paralellogra-
« mica rettangola di metri quadrati 240 circa,
« ed essendo alta metri 11 1/2 s'eleva sino al
« loggione compreso. È decorata di 24 colonne
« d' ordine Corintio, di varie statue e pitture ed
« ornamenti analoghi al genere del fabbricato».

« Dal piano della platea alla volta del tea-
« tro vi sono metri 17 d'altezza. La bocca del
« palco scenico è larga metri 13 1/2, alta 14 1/2
« circa; la sua totale lunghezza, computata quella
« del proscenio, è di metri 38: la sua maggior
« larghezza di 31 1/2 circa. L'autore del dise-
« gno di questo teatro é il Dottore Carlo Ba-
« rabino architetto della città di Genova, di-
« rettore della scuola di architettura dell'Ac-
« cademia Ligustica » (2).

(1) Vedi il Giornale da cui abbiamo preso le descritte misure, intitolato: *I Teatri: Giornale Drammatico Musicale e Coregrafico anno secondo parte prima fascicolo IX. Milano dalla Tipografia del Dottore Giulio Ferrario.*

(2) Avvertiremo a tale proposito che nel mese di febbrajo 1825 l'egregio nostro architetto Cavalier Canonica (il celebre autore di varie fabbriche di teatri ultimamente costrutti, e specialmente del *Carcano* in Milano, di quelli di Cremona, Brescia e Mantova ec.) fu invitato a Genova per formare il disegno di un nuovo teatro, e che nel maggio dello stesso anno, trasmise il progetto completo del fabbricato.

In conformità del disegno proposto venne eseguita la parte interna della curva e palco scenico il restante del fabbricato fu eseguito sui disegni dell'architetto signor Barabino.

Per il palco scenico, meccanismo ec. si adottò per modello quello del Teatro alla Scala in Milano recentemente ricostrutto con progetto, e disegno dal predetto architetto Cavalier Canonica.

SULLE DECORAZIONI SCENICHE

ED IN ISPEZIE SU QUELLE

DELL' IMP. R. TEATRO ALLA SCALA

IN MILANO

Articolo tratto dalla Biblioteca Italiana Aprile 1829

CON ALCUNE OSSERVAZIONI

DELL' ARCHITETTO PITTORE SCENICO

SIGNOR

PAOLO LANDRIANI.

A chiunque imprenda a favellare delle pitture sceniche, due quistioni fannosi naturalmente incontro. Gli antichi Greci e Romani conoscevano eglino la prospettiva? Avean eglino nei loro teatri oltre le scene stabili anche le dipinte, e queste costrutte in modo che all' uopo muovere e cangiare si potessero?

Alla prima di siffatte quistioni con gran corredo di congetture e d' erudizione risponde negativamente il signor Perrault nel secondo volume del suo *Paralello*, ed a lui fanno eco non pochi altri chiarissimi scrittori. Il suo più grave argomento o, come di lui parlando disse il Marchese Algarotti, il suo *Achille* è la *Colonna Trajana,* opera de'più bei tempi di Roma. Egli osserva che ne'bassi-rilievi di quella colonna gli oggetti non hanno nè la forma, nè le proporzioni che pure tra loro aver dovrebbero, giusta il loro collocamento e giusta il luogo dond' essere debbono veduti. Quindi non degradazione alcuna; le case più picciole degli uomini che abitar le debbono, nessun ristri-

gnimento negl'intercolonnj, non punto di distanza, non punto di veduta.

A tale argomento non è difficile il rispondere, e di fatto vittoriosamente, siccome a noi pare, risposero il Conte di Caylus e l'abate Sallier nelle *Memorie dell'Accademia delle iscrizioni e belle lettere di Parigi*; e dopo di essi con ugual forza di raziocinj, benchè più succintamente rispose lo stesso nostro Algarotti. Imperocchè in sì ristretto spazio, e in tanta moltitudine di figure, in tante e sì diverse attitudini di eserciti marcianti, di accanite battaglie, di sacrificj, di trionfi nulla poteva operarsi di ben distinto, o rigorosamente degradato. Solo alcune imagini campeggiar vi potevano distintamente: d'uopo era esprimere le altre, non meno che le case e le navi quasi con segni di convenzione, e tanto più quanto che vedere doveansi a grandissima distanza. Per tali segni di convenzione anche nelle medaglie con tre o quattro figure rappresentavansi i Romani comizj, gli eserciti e interi popoli: nel quale artificio sono anzi da commendarsi gli antichi. Ma a' tempi di que' dottissimi scrittori, che da siffatta onta impresero a rivendicare i Greci ed i Romani, non erano ancora ben noti i basso-rilievi del Partenone e di tante altre antichità, che ai dì nostri formano la maraviglia degl'intelligenti, ed alcuni de' quali appajono con tutte le regole dell'arte condotti. Quanti argomenti a favore dell'opinion loro non avrebbero eglino potuto trarre da siffatti basso-rilievi? Nè ad infievolire cotale loro giudizio bastato sarebbe il mettere in campo gli antichi vasi dipinti o le pitture Ercolanesi, e

quelle altre che trovate furono ne' sepolcri, o che adornavano edificj di poca importanza. Chè non è certamente a credersi che i Romani per simili pitture stabili e sul muro, le quali giacer doveano o recondite sotto terra, od esposte all' umidità o ai disastri del fuoco, adoperassero i più famosi artefici, volendosi questi riserbati anzi per le tavole trasportabili che più facilmente salvare si possono, e che nel più distinto luogo della casa solevansi collocare, siccome Plinio stesso ci avverte. Sembra dunque che simili pitture fossero opera non già di grandi maestri, ma di volgari artefici, e quali per avventura sono a' dì nostri i così detti *imbiancatori;* chè di questi ancora non poteva Roma avere scarsezza. Che se gli antichi conoscevano sì bene l' ottica della quale pervenne sino a noi il *Trattato* che ne scrisse Euclide, e se la storia ci racconta che Pamfilo, anteriore di 80 anni ad Euclide e maestro di Apelle, atteso avea con grandissimo studio all' ottica ed alla geometria, onde l' arte sua condurre alla perfezione; perchè dovrem loro negare la cognizione della prospettiva, che appunto consiste nel retto e ben combinato uso dell' ottica e della geometria, senza del quale uso non si potrebbe nè delinear contorno, nè muovere segno alcuno? E come mai da essa non ammaestrati potuto avrebbero e Zeusi e Parrasio gareggiando ingannare i bruti non che gli uomini?

Ma non pochi argomenti anche d'indubitabili fatti noi recare potremmo, se non temessimo di troppo deviare dal precipuo scopo che proposto ci siamo. Basti fra ogni altro il celebre dipinto notissimo sotto il titolo di *Nozze Al-*

dobrandine e condotto quasi con quell' arte medesima che scopresi nella scuola d'Atene del gran Raffaello (1). La scena è nell'interno d'una casa, e rappresenta dieci figure sur un medesimo piano: esse appajono atteggiate con semplicità e naturalezza senza veruno sforzamento di mosse, e senza studio ed affettazione di contrasti. Se dalla natura stessa dell' azione non richiedevasi che le figure andassero rigorosamente degradando, il pittore nondimeno vi ha bastevolmente indicata la prospettiva in tutte le parti ove era necessaria, non solo per la ritondezza de' corpi e per far sortire l' intervallo ond' essi staccansi dal fondo, ma ancora per la giusta degradazione degli accessorj dal soggetto richiesti, siccome sono l' altare, il letto, le soffitte, il pavimento, ecc. « Se tutte queste parti (dice il Conte di Caylus) non presentano cognizione di prospettiva all' occhio d' un cultore dell' arte, non saprei dove riscontrarla ben anche a' dì nostri, in cui questa scienza è certamente più che mai conosciuta e praticata. » Per tutte le quali cose sembra non potersi più dubitare che i Greci ed i Romani se non in tutta l' estensione del vocabolo, almeno in ciò che più concerne la natura, conoscessero e praticassero la prospettiva; arte nata dessa ancora dalle osservazioni sulla natura, e perciò dessa ancora alle regole ed ai precetti di gran lunga anteriore.

Più facile ancora è il rispondere alla seconda quistione, cioè se i Greci ed i Romani avessero oltre le stabili anche le scene mobili

(1) *Mémoire de la littérature, ecc.* Tom. XXIII. pag. 320.

e dipinte; e la soluzione di essa presenterà nuovi e autorevoli argomenti in conferma di ciò che detto abbiamo intorno alle cognizioni ch' eglino aveano della prospettiva. Vitruvio (la cui testimonianza debb' essere in ciò gravissima perchè appoggiata a irrefragabili fatti) così afferma nell' introduzione al libro VII: *In primo luogo* (traduzione del Galliani) *Agatarco, mentre Eschilo insegnava in Atene la tragedia, faceva le scene, e ne lasciò un trattato: presero motivo da costui Democrito e Anassagora per farne un secondo: come cioè si debbano, secondo il punto di veduta e di distanza, far corrispondere ad imitazione del naturale tutte le linee ad un punto stabilito come centro; e ciò perchè con una cosa non vera si possano nelle scene rappresentare immagini di edificj veri, e benchè dipinti sopra facciate dritte e piane, sembrino alcune allontanarsi ed altre avvicinarsi.* Ora chi mai non ravvisa chiaramente in questo passo la scienza della prospettiva? Qui trattasi del modo con cui sulle scene rappresentare le immagini di edificj veri; come si abbiano a tirare le linee ad imitazione della natura, e ad un dato punto che noi chiamiamo punto di veduta, e secondo il punto di distanza. E di fatto la scena della prospettiva non consiste in altro che nel dipignere al naturale un oggetto secondo i dati punti e di veduta e di distanza (1). Dallo stesso

(1) Veggasi Galliani ne' suoi *Commenti* a Vitruvio pag. 258, nota (3).

Veggansi ancora le nostre *Ricerche sull' architettura de' Greci* nell' opera del *Costume antico e moderno, Europa*, vol. I. pag. 692 e seg.

Vitruvio é lodato altamente certo Apaturio d'Alabanda che per le scene d'un piccolo teatro di Tralle avea dipinto varj edificj, il cui intavolamento era sostenuto da centauri e da figure umane, e nella parte superiore terminava in un secondo ordine con cupole e frontoni. Egli poi, dopo d' aver parlato delle due porte laterali della scena stabile pe' forestieri destinate, soggiunge che vicini a queste sono gli spazj per le decorazioni, e così continua a dire: *Questi luoghi* (lib. V, cap. 6) *dai Greci si chiamano περιάκτους, perchè vi sono le macchine triangolari che si girano: ciascuna di queste macchine ha tre specie di decorazioni, le quali o cambiandosi soggetto d' opera, o giugnendo repentinamente gli Dei con de' tuoni, si girano, e mutano l' aspetto della decorazione. Appresso a questo luogo seguono in dentro le cantonate per le quali si entra alla scena* (1).

Da questi passi di Vitruvio risulta: 1.° che i Greci ed i Romani non solo praticar sapevano la prospettiva, ma oltre le scene stabili aveano anche le mobili dipinte; 2.° che queste moveansi col mezzo di un artificio praticato nello spazio tra le ale della scena stabile e le cantonate del proscenio; 3.° che esse erano *versatili*, cioè collocate su macchine triangolari che girare si potevano in modo che presentassero tre differenti aspetti.

Servio però è d' avviso che oltre le triangolari e versatili si usassero anche le scene dipinte sovra una specie di telai e siffatte che

(1) Veggasi la stessa opera del *Costume ecc. Ibid.*

come quelle de' nostri teatri dall' una parte al-l' altra tirare si potessero. Con quest' artificio essere dovea facilissima cosa il combinare le decorazioni in modo che combaciandosi le estremità di due opposti telai venisse a nascondersi la scena stabile, ed in vece di essa apparisse il fondo d' una scena dipinta e rappresentante il luogo in cui supponevasi che l' azione accadesse. E certamente non è verisimile che i Greci di squisitissimo gusto dotati sempre usar volessero d' una medesima scena, la quale non rare volte opposta sarebbesi alla convenevolezza dell' azione e del luogo. Ben anche nella loro tragedia non sempre l' azione supponevasi avvenire sur una piazza e dinanzi ad un palagio. E per esempio nel *Filottete* di Sofocle la scena rappresentava un paese selvaggio nell' isola di Lenno: nelle *Baccanti* d'Euripide l' azione avveniva in una parte della città di Tebe dal fulmine devastata, e vi si vedeva il monumento sepolcrale di Semele madre di Bacco.

Lo stesso autore è altresì d'avviso che ad ogni cangiamento di scena venisse alzato il sipario. Chè se non presso i Greci, certamente presso i Romani, i quali però ne' loro teatri furono servili imitatori de' Greci, era in uso siffatta specie di tenda o di cortina con tessuti o dipinture rappresentanti qualche grande avvenimento relativo alla religione od alla storia del popolo cui il teatro apparteneva. Tale tenda o cortina ci viene mirabilmente descritta da Ovidio nel III delle Metamorfosi. Nel teatro poi di Pompeja sussistono tuttora le vestigia della meccanica, di cui gli antichi servivansi per alzare o calare il sipario, ed ancor vi si

veggono i dadi ed i punti d'appoggio degli argani e de' verricelli. Che però noi non siamo alieni dal credere che anche le scene di mezzo, cioè quelle che all'uopo nascondere doveano la scena stabile, praticate fossero come i siparj, cioè in modo che alzarsi e calarsi potessero.

Rivendicati i Greci ed i Romani dalla taccia di poca o nessuna cognizione nell'uso della prospettiva, e contra la volgar opinione delle scuole dimostrato ch'eglino avevano pure le scene dipinte variabili, convien ora seguire le vicende alle quali quest'arte andò soggetta col variare dei secoli, sinchè a' dì nostri giunse ad altissimo incremento. Essa coll'irruzione delle genti straniere e col decadimento delle scienze e delle arti sparve siffattamente che vano sarebbe il cercarne una sicura traccia prima del secolo XVI. Chè quel teatro della patria nostra, del quale parla una cronaca del secolo XII. composta di altre più antiche cronache, e dal Muratori mentovata nelle sue antichità del medio evo, essere dovea miserabilissimo edificio. Esso, al dire di quella cronaca, non serviva che alle invereconde rappresentazioni de' ciarlatani e dei mimi, i quali cantavano le gesta di Orlando, di Olivieri non che dello stesso Carlo Magno, dal cui nome il Muratori crede che quei buffoni ricevessero appunto il sovrannome di *ciarlatani*. Ma di nessuna specie di pittura scenica in essa cronaca si favella. Nel XVI secolo adunque, risorta fra noi la teatrale poesia, ebbe essa in sussidio le bell'arti tutte pur felicemente risorte. E questa è tutta gloria dell'Italia nostra, ove in tal epoca la magnificenza non de' prin-

cipi soltanto, ma anche de' privati cittadini fece sorgere teatri siffatti che pel lusso gareggiar potevano con quei de' Romani Quanto non si sono in questo genere di magnificenza adoperati i Duchi di Ferrara e di Mantova, i gran Duchi di Toscana, il Papa Leon X, i Veneziani e le varie accademie in que' tempi istituite al solo scopo di far rifiorire la teatrale poesia?

Ma noi qui diciamo cose oggimai troppo note. Nondimeno è d' uopo concedere che tuttavia in quei felici tempi la pittura scenica non venisse nè sì tosto, nè sì facilmente praticata. Perciocchè sembra che si avesse cura di sorprendere colle sovrannaturali apparizioni, co' carri trionfali, colle cacce e con altre somiglianti pompe, più che d'illudere l'occhio degli spettatori con ben condotte scene. E pure l'Italia già vantava e artefici esperti nell' uso della prospettiva, e non ignobili scrittori di quest'arte. Già sino dal secolo XV Paolo Uccellio trovato avea « il modo di tirare le prospettive dalla parte dei casamenti e da' profili degli edifizj condotti sino alla cima delle cornici e dei tetti per via dell' intersecare le linee, facendo ch'elle scortassero e diminuisero al centro, per avere prima fermato o alto o basso, dove voleva, la veduta dell'occhio » siccome di lui scrive il Vasari. E dopo l' Uccellio già nell' uso di quest' arte gran nome acquistato aveansi il Masaccio, il Brunelleschi, Leon Battista Alberti ed altri. Pietro della Francesca di Borgo S. Sepolcro, pittore assai celebre, cominciato avea a scrivere su quest' arte sino dal finire del secolo XV, e scritto ne aveano il veneto Daniello Barbaro, e Jacopo Barocci da Vignola, e un

Danti, un Sirigatti, un Guidubaldo Marchese del Monte, ed il Sanese Peruzzi e il Serlio, uno de' primi restitutori dell'architettura, e più altri le cui notizie leggere si possono nel Vasari e nel Tiraboschi.

All'anzidetto Senese Baldassare Peruzzi, uno dei più gran lumi dell' arti belle nel secolo XVI, debbesi se non l'invenzione almeno il risorgimento della pittura scenica. Egli per la *Calandra* del Cardinale di Bibiena, la prima commedia volgare in prosa, la quale rappresentarsi dovea dinanzi a Leone X fece due scene che dal Vasari vengono dette *maravigliose* e tali che *apersero la via a coloro* che ne hanno poi *fatto a' tempi nostri.* E maravigliose essere doveano certamente, giusta la descrizione che ne fa lo stesso biografo, il quale soggiugne ancora che Baldassare *ordinò similmente le lumiere, i lumi di dentro che servono alla prospettiva, e tutte le altre cose che facevano di bisogno, con molto giudizio.* Dopo il Peruzzi non piccola lode riportò pure in questo genere Bastiano da Tangallo; il quale in compagnia di Andrea del Sarto fatto aveva a Firenze la scena per la *Mandragora*, commedia del Macchiavello; ed egli sì valente divenne poi in questo genere che il nome acquistossi di Aristotile, *parendo*, dice il Vasari, ch' ei *veramente nella prospettiva fosse quello che Aristotile nella filosofia.* Da quest' epoca la magnificenza dei teatri e l'artificio delle scene e delle decorazioni vennero sempre progredendo a mano a mano che andava pur facendo progressi la meccanica (1). Nè però ci soffermeremo a parlare

(1) Alcuni vogliono che la prima invenzione delle

della pompa e grandiosità delle sceniche decorazioni in Italia nel secolo XVII. Di esse parlano eruditamente e il Tiraboschi nella sua *Storia della Letteratura Italiana,* e Napoli-Signorelli nella sua *Storia critica de' teatri antichi e moderni.* Giova bensì l' osservare che in quest' epoca ancora più che nella dipintura delle scene ponevasi studio nella grandiosità dello spettacolo; perciocchè veggiamo i teatri stessi delle società accademiche de' privati cittadini sommamente encomiarsi per tal genere di pompose rappresentazioni. Celebre è fra gli altri molti il teatro da Marco Contarini eretto a Piazzola non molto lungi da Padova, sovra il cui palco scenico nel 1680 e nel 1681 si videro ben cinque ricchissime carrozze tirate da superbi destrieri, e carri trionfali e cento Amazoni e cento Mori e cinquanta altri a cavallo, e cacce ed altre solennissime pompe (1). Ma quanto alla pittura scenica, era dessa in preda a quelle medesime stravaganze e bizzarrie, che in quei tempi tutte deturpate aveano miseramente le arti belle: chè talvolta ambivasi anzi di supplire alle cose dipinte con ridicoli e capricciosi artificj. E di fatto a que' tempi appartiene il

tele dipinte pel cangiamento delle scene debbasi ad Inigo Jones, il Palladio inglese, e che questi immaginate le abbia ad Oxford l'anno 1605. Ma abbiamo ragione di credere che prima ancora di tale epoca fosse siffatto artifizio praticato in Italia, giacchè non sapremmo come potuto avrebbero altrimenti cangiarsi le scene, la cui pluralità veggiamo introdotta in alcune delle più antiche nostre commedie.

(1) Tiraboschi Tom. VIII. P. II. pag. 465 e Quadrio Tom. V. pag. 455.

teatro di Urbino, in cui si ammirarono le invenzioni del Genga con alberi fatti di finissima seta; e ciò ch'è peggio, veggiamo quelle invenzioni sommamente lodate: prova non dubbia che la prospettiva non era ancor risorta a rappresentare qualsivoglia oggetto coll'artificio delle ombre e de' punti convenevolmente presi.

Per tutte le anzidette cose è d'uopo convenire che il vero risorgimento della prospettiva scenica non ebbe luogo in Italia che nel secolo XVIII. E dicendo in Italia, ci pare che sia la stessa cosa che il dire nell'Europa tutta; giacchè l'arte a peggiori condizioni trovavasi allora ne' paesi d'oltramonte, a' quali fu pure in ciò maestra l'Italia. Ma affermare tuttavia non sapremmo con asseveranza in quale città d'Italia cominciato siasi a disegnare e dipingere le scene secondo il metodo a'dì nostri comunemente praticato. Alcuni ne vogliono autori gli architetti Veneziani, altri i Bolognesi. E a favore de'Bolognesi piegasi l'opinione nostra, siccome quelli che sino dal secolo XVI vantavano il loro Serlio che dipinse scene, e co'suoi precetti fondò fra loro una scuola di prospettiva, dalla quale uscì poi il celeberrimo Ferdinando Galli Bibiena desso ancora Bolognese, nato nel 1657, morto nel 1743. Questi scrisse non solo sull'architettura civile, ma anche sulla teatrale prospettiva, gloriandosi egli stesso d'aver pel primo nel disegnare le scene fatt' uso di punti accidentali onde mostrar le cose fuori d'angolo, ciò che nessun altro innanzi di lui avea ancor praticato. Le sue scene d'architettura, comechè si risentano del licenzioso stile dei tempi, erano nondimeno grandi, maestose e siffattamente

condotte, che anche a' dì nostri otterrebbero plauso e ammirazione. Testimonianza ne fanno le stampe che di esse abbiamo, nelle quali oltre la singolarità del pensiero ci è forza ammirare il modo con cui il pittore vincere sapeva le più ardue difficoltà dell'arte.

Il Bibiena, oltre un fratello, di nome Francesco, architetto e celebre pittore scenico desso ancora, ebbe tra' figli suoi un Antonio che non meno del padre e dello zio ottenne gran nome nell'arte. Questi disegnò ed eseguì non pochi de' moderni teatri; ma il suo stile fu ancor più licenzioso di quello del padre. Dotato di sfrenata fantasia oltrepassava ogni limite, e non conoscendo vincolo veruno correva dietro al capriccio ed alla bizzarria del proprio genio, sublimando, quanto gli era possibile, il così detto *barocchismo*. Egli in un carnevale dipinse le scene anche pel vecchio nostro teatro dell'Imp. R. Corte, poco prima che questo fosse dalle fiamme consunto. In quel medesimo teatro già da più anni operavano come pittori scenici i tre valentissimi fratelli Galleari, Piemontesi di nazione, cioè Fabricio, Bernardino e Giovanni Antonio, il primo eccellente prospettico, il secondo celebre figurista e dipintore delle così dette cose di capriccio o di *maniera*, il terzo non molto felice nelle invenzioni, ma esecutore esimio de' disegni del maggior fratello (1). Quest' ultimo ebbe un figliuolo di

(1) Fabricio Galleari ebbe due figliuoli, Giovanni e Giuseppe, entrambi collaboratori del padre: il primo eccellente disegnatore di architettura prospettiva, il secondo valentissimo nel dipignere gli accessorj e le cose di *maniera*. Ma questi operarono per lo più nel teatro di Torino:

nome Gaspare che pure acquistossi fama nella pittura teatrale ed anche in quadri di veduta. Egli ha il vanto d'aver avuto a discepolo il celeberrimo nostro Migliara, il cui nome risuona oggimai nell' Europa tutta, e la cui arte maravigliosa ed inimitabile ne' quadri d'architettura ad olio, pel disegno, pel colorito, per le macchiette ci pone in forse se accordargli non gli si debba la palma sui più rinomati Fiamminghi; in ogni sua opera vero non meno della verità o della natura stessa.

Tra' pittori del vecchio nostro teatro vogliońsi pur rammentare certo Barbieri e certo Medici, ambidue Milanesi. Quest' ultimo può quasi considerarsi come il maestro de' tre fratelli Galleari, essendo che eglino giovinetti ancora con lui operarono, e furono da lui diretti. A quest' epoca appartiene altresì un Riccardi rinomato maestro nella prospettiva architettonica, comechè licenzioso nello stile. Egli dipinto avea anche nel vecchio teatro, e di lui ammiravansi alcune belle decorazioni nel teatro del soppresso collegio imperiale. Egli ebbe due figliuoli: Carlo, il maggiore di essi figli, pittor vivace e maraviglioso nel colorito, ma non bastevolmente corretto nello stile, operò nel teatro della Scala insieme a Carlo Caccianiga artefice eccellente nel dipignere di *maniera*, siccome ne fanno testimonianza i suoi quadri condotti a tempra. Donino, il minore de' figliuoli del Riccardi, fu eccellente figurista, e dipinse i due primi siparj dei teatri della Scala e della

in quello di Milano non mai si fecero a dipignere che in compagnia di altri artefici o sotto l'altrui direzione.

Canobbiana. L' uno d' essi, cioè quello della Canobbiana, sussiste tuttora, e rappresenta un baccanale.

Giovaci sperare che nessuno degl'Italiani sarà per adontarsi, se fin qui intertenuti ci siamo nel ragionare specialmente del teatro di Milano. E chi mai contrastarci potrebbe, essersi nella patria nostra formata se non la prima, almeno la più celebre, la più eccellente scuola di prospettiva, dalla quale uscirono pressochè tutti i più valenti dipintori di questo genere? E l' arte venne fra noi sempre più progredendo dopo l'erezione de' due nuovi teatri della Scala e della Canobbiana, fondati dall'Arciduca Ferdinando di gratissima ed immortale memoria, ed aperti il primo nell'autunno del 1778, il secondo in quello del 1779; che però sui pittori scenici di questi due teatri volgeremo ora unicamente il nostro ragionare.

Dopo i già mentovati fratelli Galleari dipinse per qualche stagione or nell' uno or nell' altro de' nostri teatri Clemente Isacci di Viadana nel territorio di Mantova, discepolo di Antonio Bibiena, poi il Fiorentino Chelli, partecipante del buono stile dell' uno, del licenzioso dell' altro. Sorse al tempo medesimo o poco dopo, quasi luminoso astro, il Veneto Pietro Gonzaga allievo de' fratelli Galleari, co' quali avea poi per più anni operato. Questo pittore, ed affermarlo possiamo francamente, fece splendere, per così esprimerci, il giorno od il sole sul colorito delle scene. Prima ch' egli operasse sì felice rivoluzione, le scene risentivansi di una tal quale opacità, perchè i pittori non facevano uso del nero e del bianco schietto, ostinati

a dar risalto ad ogni tinta, abbassandole di troppo col nero o con altro mezzo in ragione dei fondi o della distanza, e togliendo così tutta la vivacità del colorito. Ma il Gonzaga accortosi che dalle lumiere veniva rischiarata non la scena soltanto, ma anche la polvere, la quale posta in continua agitazione dal saltare de' danzatori, e dal cangiarsi delle decorazioni, annebbiar suole il colorito delle pitture, studiossi di togliere un siffatto inconveniente. Osservando dunque che tal colorito avea bisogno di un chiaro naturale e di uno scuro deciso, imprese a dipignere col bianco schietto, marcando la parte oscura con un nero il più forte che si conosca, cioé col nero-fumo, che gli antecedenti pittori credevano forte di troppo, e perciò o non arrischiavansi di adoperarlo schietto o ne usavano solo per qualche tocco, aggiungendo così al dipinto un maggior rilievo, ma non sufficiente per farlo ben conoscere e risaltare. Egli inoltre ad oggetto di conservare il più grande chiarore nelle principali tinte, procurò di fare a meno delle mezze tinte, o di usarne il meno che gli fosse possibile; perchè queste offuscate dalla polvere volante concorrevano nell'annebbiare la massa del colorito senza punto produrre quell' effetto di pittorica degradazione che pur richiedevasi in ragione della lontananza. Ma qui ommettersi non dee che il Gonzaga appreso aveva l'arte in Venezia dal celebre Canaletto, e ritenuto ne avea la facile maniera del dipignere e del contrapporre il chiaro all'oscuro con mirabilissimo effetto. Il Gonzaga finalmente si attentò di correggere il licenzioso stile de'suoi maestri, sebbene potuto non abbia condurre a compimento

l' impresa sua, forse perchè trascinato dall' abitudine da lui contratta nella primiera scuola. Uscirono intanto alla luce le stampe del celebre Piranesi. Esse balenarono quasi di nuova e bella luce all'occhio del nostro pittore, sicchè questi animato quasi da un fuoco vivificatore si diede sulla scorta di esse ad imitare l'antico; nel che riescì stupendamente. Ma pure allorchè costretto era ad attenersi al moderno ed a' disegni di propria invenzione, lasciava tuttavia trasparire quel gusto che succhiato avea col latte. Egli carico d' anni e di onori vive tuttora in Pietroburgo, dove passato era a beare colle sue opere quell' imperiale teatro.

Dopo il Gonzaga dipinse nel teatro della Scala il discepolo di lui Paolo Landriani nostro concittadino. Quest' illustre ed egregio artefice giovandosi degli ottimi insegnamenti da lui appresi nella scuola d'architettura in quest'Imp. R. Accademia dell'Arti Belle, si attenne ad uno stile più giusto e più severo. Ma sia che il suo metodo fosse circoscritto di troppo nei limiti di una rigorosa architettura, sia ch'egli sdegnasse di piegarsi alla variazione, alla libertà ed a quelle cotali licenze che pur voglionsi permesse ai pittori ne' teatri, o qualunque siane la causa, sembra che non mai giunto fosse a perfettamente accoppiare l'arte del maestro coi precetti della scuola, colla quale unione ottenuto avrebbe il massimo effetto. Egli ora riposa tranquillamente sui proprj allori, appagandosi di guidare sul retto cammino i giovani pittori, e di contribuire all'incremento dell'arte co' suoi consigli e cogli scritti suoi, de' quali fatta abbiamo più volte la ben giusta ed onorevole menzione

in questo Giornale. Dalla scuola di lui uscirono il Perego ed il Sanquirico, de' quali dovremo ben tosto favellare.

In questi medesimi tempi e nello stesso teatro della Scala operò per due carnevali il Cavaliere Fontanesi di Reggio, artefice di chiaro nome e di ardimentosa e ricca fantasia. Ma il suo stile comechè non si scostasse dalla buona architettura, lasciava nondimeno qualche cosa a desiderarsi; ed egli migliorato forse l'avrebbe, se stato non fosse innanzi tempo dalla morte rapito. E qui accennare pur dobbiamo che nel teatro della Scala dipinse come *figurista* anche il celeberrimo nostro Appiani. Che valenti figuristi qui sempre operarono co' pittori scenici per questi dipignendo e bassilievi e arazzi e quadri d'ogni genere, tra quali vuol esser onorevolmente rammentato il tuttor vivente Emilio Annoni, il Nestore dei pittori di siffatto genere.

All'anzidetto Cavaliere succedette nel teatro della Scala per alcune stagioni il Milanese Pasquale Canna, pittore commendevole nelle scene d'architettura. Mirabile è l'arte sua nell'esprimere le cose di *maniera* e specialmente i boschi e le verdure. Egli ebbe a discepolo il valentissimo Domenico Minozzi, uno dei più rinomati collaboratori del Sanquirico: ora trovasi a Napoli, dove presta l'opera sua a quel R. teatro di S. Carlo.

Per alternate stagioni ed a vicenda col Canna operò nello stesso nostro teatro Giorgio Foentes parimente Milanese. Discepolo del Gonzaga ne seguì lo stile: ma più severo del maestro nelle scene d'architettura si attenne ai precetti che appresi avea nella scuola di quest'Imp. R.

Accademia. Egli ancora fu in non provetta età dalla morte rapito. Con lui e col Canna ed anche cogli antecedenti pittori operarono pure alla Scala i Milanesi Giovanni Pedroni allievo dei Gallcari e del Gonzaga, pittore esimio specialmente nella prospettiva architettonica, e Baldassare Bevagna che morì a Pietroburgo, dove portato erasi a dipignere sotto la direzione del Gonzaga.

Ma fra ogni altro grandissima fama ottenne nel dipignere le scene del nostro teatro il Milanese Giovanni Perego. Egli ancora studiato avea l'architettura in questa Imp. R. Accademia, ed uscitone con gloria fatto erasi ad operare sotto varj pittori e specialmente sotto la direzione del Landriani. Ma più che la pratica e la dottrina altrui egli seguì il proprio genio, ed esso solo ebbe veramente a maestro. Questo giovane che al valore pittorico accoppiava amabili ed illibati costumi ci fu negli anni della più bella speranza rapito dalla morte con gravissimo danno dell' arte, di sè lasciando alla patria altissimo desiderio: sommo nella prospettiva, puro, grande, immaginoso nell' architettura sempre mirava a cose nuove, dagli altri non tentate, e sempre ne usciva vincitore dell' arte e della natura stessa. Mercè di lui, ciò che già prima praticato erasi nell' architettura dal Landriani, le scene del nostro teatro furono sottoposte alla più rigorosa legge del costume e della convenevolezza sì del luogo che del tempo e dell' azione. Morì nel 1817. Gli amici del patrio onore gl'innalzarono un condegno monumento nell' atrio di questo Imp. R. palazzo delle arti e delle scienze. Di lui sussistono tuttavia alcune

bellissime prospettive dipinte a fresco, tra le quali vuol essere particolarmente rammentata quella ch' egli fece ad Osnago nel giardino del signor Consigliere Aulico Cavalier D. Paolo De-Capitani. Essa rappresenta una veduta di Atene colla porta di un' *agora* , ossia di un mercato, dagli Ateniesi a Minerva ed ai Cesari dedicata (1).

Ed eccoci finalmente al nostro Alessandro Sanquirico, al più valente dei discepoli del Landriani, al fidissimo amico, al valoroso commilitone del Perego. Sembrava che coll'intempestiva morte di quest' ultimo, tutta fra noi decader dovesse miseramente l'arte. Ma già da più anni fioriva nella città nostra la vera scuola del dipignere le scene; già questa nutriva egregi allievi, crescenti allo splendore della patria e dell'arte. Educati ai fonti purissimi di quest'Imp. R. Accademia, deviar non poteano sì di leggieri dal retto, dal vero, dal bello. Che però l' operare di prospettiva anzi che venir meno ne' nostri teatri, si mantenne vigoroso, e fors'ancora andò felicemente sino alla prefezione progredendo.

Il Sanquirico alla purità dello stile architettonico ed alle altre più sublimi doti dell' amico suo accoppia un bellissimo e quasi magico colorito tutto suo proprio ed una prontezza d' immaginare e di eseguire portentosa, incomprensibile, tale insomma che gli altri non eseguirebbero nel corso di un anno le opere che da lui nel solo spazio di un mese condotte vengono a

(1) Questa bellissima prospettiva trovasi rappresentata in una tavola dell' opera *Costume ecc. Architettura de' Greci*, per la quale tavola lo stesso Perego fatto avea il disegno.

compimento. Imperocchè oltre a' centoventi sono le scene, ch' egli ogni anno eseguisce pel solo teatro della Scala. Nè qui trattenerci vogliamo a favellare delle moltissime scene ch' egli va eseguendo per gli altri teatri, nè delle prospettive ch' ei va pure dipignendo a fresco nei giardini e ne' cortili de' privati signori tanto in città, quanto in campagna, e tutte con siffatta maestria che illudono lo sguardo degli spettatori ed atte sarebbero a produrre le maraviglie che del teatro di Claudio Pulcro e delle pitture del Dentone raccontansi (1). Ma ciò che ancor più risveglia l'ammirazione nostra, è il vedere nella più parte delle opere di lui una fredda diligenza, una somma esattezza e una precisione, pregi tutti che non sembrano potersi sì agevolmente combinare colla celerità del lavoro. Gran male, si andava fra noi ripetendo (chè queste parole già dicevansi anche delle dipinture del Gonzaga, del Landriani e del Perego), gran male, che tante e sì maravigliose scene sopravvivere non possano ad un ballo, ad un' opera, ad una stagione, e talvolta nemmeno ad una sola notte! E varj progetti andavansi quindi proponendo con che prolungare l'esistenza di siffatte tende a modello degli studiosi ed alla memoria de' posteri. Ma poscia-

(1) « Nel teatro di Claudio Pulcro fu condotta una prospettiva con tal maestria, che (al dire di Plinio) le cornacchie, animale non tanto goffo, credendo vere certe tegole ivi dipinte volavano per posarvisi sopra; a quel modo che da certi gradini dipinti in una prospettiva dal Dentone fu ingannato un cane, che volendo salirgli in piena corsa, diede fieramente contro al muro, e nobilitò con la sua morte l'artifizio di quell' opera. » Algarotti Tom. III. pag. 87. Ediz. di Venezia 1791.

ché tali progetti riconosciuti furono d'impossibile eseguimento, ben grati essere dobbiamo al Sanquirico, il quale colla pubblicazione di molte tavole incise e colorate eccellentemente imprese a conservarci almeno i concepimenti e i disegni se non di tutte le sue scene, certamente di quelle che ottenuto hanno i maggiori applausi (1).

Gli antichi Greci e Romani aveano dunque oltre le scene stabili o di rilievo anche le dipinte e le cangiabili. Ma la pittura scenica sparì o cadde onninamente col decadere delle arti e delle scienze. Essa ancora risorse nel se-

(1) Già prima del Sanquirico impreso avea a pubblicare le migliori scene de' nostri teatri il signor Stanislao Stucchi, artefice di non dubbia fama per varie altre sue opere e specialmente per le belle ed esatte sue carte geografiche. La sua edizione ha il titolo di *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, in foglio piccolo per traverso, e colle tavole incise sul rame. Essa è in tre parti divisa. La prima e la seconda sono già compiute, e soli quattro fascicoli mancano al compimento della terza. Il prezzo d'ogni fascicolo è d'italiane lire 2. 50 in nero, lire 3. 50 a colori. Le scene finora pubblicate sono 260, tutte ben disegnate e tutte con esattezza di prospettiva condotte. Tenue, siccome vedesi, è il prezzo di questa pregevole collezione. Noi la raccomandiamo ai dilettanti ed agli studiosi di simil genere di pitture, i quali troveranno in essa una vaga e doviziosa suppellettile. La tenuità del suo prezzo la rende di facile acquisto anche a que' meno facoltosi, che per avventura accostarsi non potessero sì facilmente alla grandiosa collezione del Sanquirico.

Lo stesso Stucchi va pure già da più anni pubblicando una non men pregevole *Raccolta di figurini ad uso dei teatri, giusta il costume di tutti i tempi e di tutte le nazioni*. Anche questa raccolta esce per fascicoli al prezzo di cent. ital. 60 per ciascuno.

colo XVI; andò nel XVIII sino a'dì nostri progredendo, e raggiunse oggimai quel punto, oltre il quale periglioso ed arduo imprendimento sarebbe lo spingerla. Ma pure chiedere potrebbe taluno: la pittura scenica degli antichi avrà essa prodotta tutta quella illusione che dalla nostra veggiamo prodursi? — Le rappresentazioni de' Greci e de' Romani facevansi di pieno giorno: il palco scenico non avea tetto o coprimento alcuno: le scene mancavano dunque di quel prestigio che è opera delle lumiere e della notte: essere poi doveano pochissime di numero, e circoscritte al fondo ed alle macchine triangolari; mancar doveano altresì e delle così dette *arie* che ne' nostri teatri esprimono il cielo, e dei superiori panneggiamenti che danno compimento alla dipintura, e del grande architrave che col proscenio forma in certo modo la cornice del quadro e rattiene dentro i giusti limiti l'occhio degli spettatori. Facile è dunque il rispondere a tale inchiesta.

B. G. (1)

(1) Articolo scritto dell' erudita ed elegante penna del signor Consigliere Robustiano Gironi Direttore dell' Imp. R. Biblioteca di Brera.

OSSERVAZIONI

DEL SIGNOR

PAOLO LANDRIANI

SULLE SCENE TEATRALI SÌ ANTICHE CHE MODERNE.

Prima di parlare delle scene degli antichi convien fare le seguenti dimande: se gli antichi sapessero la prospettiva al par di noi, oppure ne ignorassero le giuste regole, affine di conoscere in che modo la disegnassero; se solo sapevano rappresentare vedute di cose esterne, od anche qualunque interno de' fabbricati, come di tempj, di basiliche, di sale, di triclinj e cose simili. Noi non troviamo alcuno che abbia dato sopra di ciò un'idea chiara, oppure se ne parlano alcuni, questi non essendo dell' arte, o non conoscendo abbastanza ciò che descrivono, ci lasciano sempre in gran parte all' oscuro ancora; così che mai nulla di preciso anche quelli dell' arte istessa possono conchiudere colle loro descrizioni; per esempio come fosse la disposizione delle loro tele dipinte, dove precisamente erano situate, se tutta la scena era dipinta sopra que'triangoli descritti da Vitruvio, e se questi, o tutti o in parte erano situati sul davanti del

proscenio lateralmente, così come li disegna in pianta il Marchese Galliani nel teatro antico di Vitruvio da lui comentato; od invece se tutti questi triangoli fossero situati nell' interno delle grandi porte del proscenio a foggia delle nostre quinte in tutta la lunghezza del palco, come sembra il più naturale, e come sembra aver inteso anche il Palladio, avendo situato il materiale tutto della scena nel suo Teatro *Olimpico* in quelle aperture, che fece ad imitazione dell' antico. Per sviluppare dunque l' agitata questione: se gli antichi sapessero o no la prospettiva al par di noi, conviene ricercarlo nelle loro pitture a noi rimaste. Se dovessimo credere a quanto dice Vitruvio, non sarebbe più da porsi in dubbio che una tal scienza non fosse dagli antichi ignorata, come consta dal luogo addotto a pag. 296, in sostegno della parte affermativa.

Se noi dopo una tal asserzione del grande maestro, fra le pitture antiche ne avessimo una sola che fosse disegnata, com' egli dice, con aggiustate linee prospettiche, che indicassero, o concorressero a que'punti accennati, che sono i prescritti dalle giuste regole di prospettiva, basterebbe quella per assicurarci che anche gli antichi sapevano la prospettiva al par di noi nella parte fondamentale almeno. Ma per quante dipinture antiche noi vediamo e per quanti disegni ricavati da quelle, dove è figurato qualche pezzo architettonico, nessuna delle linee di essi concorre ad uno dei punti stabiliti dalle regole, cioè nè a quello della distanza, nè a quello dell' orizzonte, tutte andando a diversi punti di capriccio senza ragione alcuna di rego-

lare prospettiva. Ma queste pitture antiche a noi rimaste, fatte tutte sulle pareti, rispondono alcuni, non possono servire di prova sicura per decidere se gli antichi ignorassero o no le giuste regole di prospettiva, perchè si vogliono fatte tutte dai pittori meno eccellenti, che poco le sapevano, o per lo meno le trascuravano, sdegnando i pittori de' quadri (che erano i più sublimi) di porre il loro pennello sopra le muraglie; come dice lo stesso comentatore di Vitruvio il Marchese Galliani nella sua nota a Vitruvio *Lib. VII. pag.* 259 già riportata sopra a pag. 266 e seg.

Ma concediamo pure per un momento, che così fosse, cioè, che i soli pittori dozzinali dipingessero sopra i muri, non avendoci per sfortuna nostra conservato il tempo che le pitture sopra di essi; ancora dimanderemo noi: questi dipintori delle pareti sapevano imitare i sublimi pittori nelle sole figure che vediamo da loro egregiamente disegnate e dipinte sopra le pareti stesse, e non nella prospettiva che dovevano vedere trattata a meraviglia ne' loro quadri da questi, quando fosse vero che i soli pittori eccellenti la sapessero colle giuste teorie? O pur diremo che abbiasi a supporre che fin d'allora gli stessi pittori figuristi già trascurassero anch'essi di sapere la prospettiva, credendola soltanto necessaria ai soli pittori puramente prospettivi, come si crede generalmente dai nostri figuristi moderni o per coprire con apparenza autorevole la loro mancanza di prospettiva, o per non trovarsi mai imbarazzati nè nel fare, nè nel giudicare di tale materia. Se poi vi erano trattati di pro-

spettiva, come ci assicura Vitruvio, come mai poteva darsi che nessuno de' pittori delle pareti la imparasse, e come possiamo generalizzare una eguale ignoranza o trascuranza in modo da non trovarne uno solo che sapesse trattare ragionevolmente la prospettiva? E se lo studio di questa scienza era riserbato ai soli pittori sublimi de' quadri, che miravano ad essere perfetti in tutto, come mai non dovevano le loro produzioni essere visibili anche ai pittori di muri per studiarle o per copiarle almeno materialmente, nel modo che copiavano le belle figure de' medesimi? E non è egli vero che al solo vedere le opere degli altri, si disegna da molti a' giorni nostri di prospettiva senza saperne le giuste regole, e col solo copiarle? Volendo poi questi fare qualche cosa da loro, diremo, per pittori dozzinali che siano, non vi è poi nessuno che non faccia andare le linee ai punti principali di prospettiva; non tanto perchè eglino ciò sappiano teoricamente, ma perchè lo ravvisano così fatto nelle altrui opere, e tendono ad ottenere lo stesso effetto nelle loro; altrimenti eglino stessi, facendo diversamente conoscerebbero che molte cose le disegnerebbero a contro senso. Se è cosa naturale il far così in tutti i tempi, e perchè, diremo ancora, i pittori antichi di muri avrebbero fatto uso di una prospettiva tutta propria senz' ordine e senza regole, come scorgiamo dalle loro opere, se avessero avuto degli esemplari migliori da imitare? Da ciò adunque dobbiamo inferire, che la prospettiva, come esercitavasi dai pittori di muri, poco più poco meno nelle teorie, doveva essere trattata dai

pittori eccellenti de' quadri, cioè colle medesime licenze e difetti.

Dopo le osservazioni fin qui fatte, restaci ora a vedere come dagli antichi potevansi disegnare prospetticamente le scene dei loro teatri, e se i pittori scenici potevano sapere la prospettiva più degli altri, od anche se ne avevano un' altra tutta propria per la dipintura delle scene.

Abbiamo provato che i pittori di muri non potevano trattare la prospettiva, che nel modo che vedevano usato dagli altri, che supponiamo esser quello dei maestri, ossia dei pittori eccellenti de'quadri; e questi qualificati maestri, giusta le nostre induzioni tirate dai dipinti prospettivi delle muraglie, siccome abbiam veduto, non la dovevano nemmeno essi sapere colle giuste regole, perchè se altrimenti fosse stata la cosa, i loro imitatori avrebbero anch'essi disegnato meglio di prospettiva. Stando adunque in questo stato la prospettiva degli antichi, sì nei pittori de'quadri, che si vogliono i più eccellenti, che in quelli che dipingevano le sole pareti; non dissimili dobbiamo credere saranno stati i pittori di scena nel lavorare di prospettiva, perchè se questi l' avessero trattata con maggior illusione, e con giustezza di regole, le loro dipinture, ripeteremo, avrebbero sempre servito di scuola per disegnare meglio anche quelle de'muri, eziandio per sola materiale imitazione.

Può dubitarsi ancora che i pittori di scene potessero avere una prospettiva tutta propria per la loro arte, ossia per la costruzione delle scene, che doveva essere assai diversa dalla nostra, non sapendosi bene se tutto dipingessero sopra

tele distese come ne'quadri nel loro meccanismo, o se la scena partecipasse anche di un formale rilievo in qualche parte, nè sapendosi come eglino potessero unire i pezzi dipinti a formare un solo insieme, le quali cose sarebbono state tutte spiegate nel *Trattato delle scene* di Agatarco di sopra accennato; ma tutto essendo andato perduto, e nulla trovandosi di chiaramente descritto intorno al vero meccanismo della scena, per non giocare di fantasia lascieremo che ognuno opini in questa cosa a suo piacimento; ma pur se giova il riportare quanto comunemente vien detto, diremo che la scena era dipinta sopra de'telaj rettangoli, coperti di tela, e che tre di questi si univano insieme, per formare un perfetto triangolo equilatero, ogni lato era dipinto, ed ognuno mostrava una veduta diversa. La base di questo triangolo ponevasi sopra un perno stabile in quella situazione del palco scenico in cui volevano che si vedesse la scena, e girandosi a piacimento, venivasi per tre volte a cambiare la veduta col mostrare solo quel lato che si voleva; così in una avevano tre mutazioni di decorazioni senz' altra fatica di rimettere cosa alcuna. Se poi questi triangoli fossero situati in parte davanti al proscenio lateralmente sul palco, come li segna in pianta il Marchese Galliani nel suo Vitruvio spiegando il teatro degli antichi, oppure se fossero tutti situati nell'interno delle tre grandi aperture del proscenio stesso, come sembra il più naturale, sono tutte cose a noi poco noto. Egualmente non possiamo sapere se fossero disposti pel lungo del palco scenico interno a guisa delle nostre quinte, oppure se un solo di questi triangoli, posto nel

mezzo dell'apertura, bastasse colla sua larghezza a compirne tutto il voto, a quella distanza che potesse girarsi senz' intoppo, e lasciasse il passaggio agli attori; perchè non avendoci alcuno disegnato queste cose, nè conoscendosi più traccia alcuna negli avanzi de' teatri antichi che ci sono rimasti, ed essendo verisimilmente lo stesso palco scenico costrutto tutto di legno, e quindi il primo a perire, siamo all' oscuro se fosse piuttosto a una maniera che all'altra. Laonde è lecito il credere in un modo o nell'altro, purchè non si contrasti col naturale, che puossi da ognuno immaginare.

Se poi, per esempio, dobbiamo stare colla scena del teatro *Olimpico* di Palladio, che fatta dobbiamo credere ad imitazione di quelle degli antichi, come lo è tutto il teatro; allora convien dire che le scene in alcuni teatri si facessero in rilievo simile a quella, come di meccanismo più facile, per chi non poteva conoscere ancora tutti i soccorsi della prospettiva, essendo molto più difficile tutta disegnare sopra di un piano la stessa cosa per ottenere lo stesso effetto del rilievo, se non si sa la prospettiva a perfezione. Che questa scienza negli antichi fosse limitatissima, un'altra prova n'abbiamo nelle loro pitture, non vedendosi in nessuna mai disegnato un interno architettonico che richiede maggior cognizione di prospettiva, per le difficoltà che s'incontrano nel disegnare le volte, i riparti degli ornamenti, le soffitte, ed infinita maggior precisione negli scorti, altrimenti tutto riesce fuori di misura, tutto viene esagerato: per la qual cosa vediamo che non sapevano ancora tessere prospettivamente le linee per

ogni verso, quindi possiamo credere che mai nessun interno si vedesse nelle loro scene.

Conchiuderemo adunque col dire: è pure una pazzia il credere che gli antichi non sapessero la prospettiva, ma una maggiore il credere che la sapessero al par di noi, come crede il commentatore di Vitruvio, il Marchese Galliani, siccome vedemmo dalla sua nota riportata; perchè altro è conoscerla per un certo principio naturale, altro è saperla conoscere come si deve nelle sue teorie; nè per credere il tutto ci lasceremo abbagliare dal nome de' trattati che leggonsi in Vitruvio, perciocchè infine tutti questi non si saranno ridotti che ad insegnare a rappresentare in prospettiva delle cose esterne, sempre vedute col solo punto in mezzo, perchè altri punti di prospettiva accidentali non conoscevano, nè forse conoscevano il vero officio di quello della distanza; perchè dalle cose dipinte a noi rimaste non vediamo idea di regolarità negli scorti, nè nelle direzioni delle linee ad un sol punto di concerto, cioè l' orizzontale, ma a varj punti di capriccio; il che tutto conferma che la prospettiva degli antichi non era ancora rettificata nelle operazioni.

Osservazioni sull'origine della forma de' moderni teatri e sull'incominciamento e progresso della giusta prospettiva applicata alle scene.

In qual tempo le scene moderne incominciassero a prendere forma e disposizione diversa da quella degli antichi, noi non lo sapremmo stabilire, perchè dopo la caduta dell' impero Romano tutto andò a perdersi in que' tempi oscuri, e non ci restò nulla per dimostrare in che stato si trovasse la pittura intorno alla prospettiva, onde poter dire quale trovavasi quella delle scene, se mai idea di teatro poteva dirsi conservata ancora; perchè, per quanto si sa, tutta la forma del teatro si ridusse in appresso ad una gradinata di legno in figura semicircolare senza magnificenza alcuna, e soltanto per situare in alto le persone che dovevano godere di quello spettacolo. Quindi dopo la gradinata al modo degli antichi lasciavano uno spazio per l' orchestra, ed un altro più alto che era il palco dove rappresentavano gli attori, diviso da una specie di proscenio, dove seguitava il palco scenico che includeva la decorazione. Siffatti teatri non erano stabili, ma venivano costrutti solo per qualche occasione di feste o pubbliche o date dal Sovrano, e subito dopo si disfacevano, conforme ricaviamo dalle descrizioni di molte feste date, quali le abbiamo dalle vite de' pittori del Vasari in occasione di nozze di un Principe, e da altri autori anteriori che parlano delle stesse cose. In questa materia di legno pare che il teatro si continuasse sino a

tempi del Serlio, il quale parlando del teatro stesso ne dà presso che l'eguale figura di quello di legno che abbiamo descritto, e lo disegna anch'egli da farsi per una costruzione temporaria, e non già stabile. Di poi s'incominciò a servirsi dello spazio delle sale più grandi che avevano per costruirvi in esso la gradinata, l'orchestra e il palco scenico, e a formare così un teatro momentaneo al coperto; siccome vediamo in un *Trattato di scene* che si ha di Nicola Sabbattini da Pesaro, scritto non molto dopo l'opera del Serlio. Questo scrittore insegna in qual maniera, data l'ampiezza della sala, convenga dividerla per assegnare la parte che deve occupare la gradinata, quale l'orchestra, quale il palco scenico. Per economizzare nell' ampiezza della sala e per farvi capire più spettatori, s'incominciò ad introdurre un lungo palco al di sopra della gradinata, portata da mensole infisse nel muro, ed un' altra soprastante alla prima, ove l'altezza della sala lo permettesse per collocarvi il maggior numero possibile di gente. Dalla divisione de'sostegni di questi palchi nacque quella di formare delle parti separate dagli altri, per comodo o per distinzione maggiore delle persone; quindi a dirittura venne l'idea de'palchetti che subito furono adottati, nè poscia più si fecero palchi aperti ne'teatri nostri.

Trovandosi poi incomoda la forma quadrata di una sala per un teatro, e vedendo che la figura circolare de'teatri antichi tornava meglio per la vista, s' incominciò a far perfettamente semicircolare la parte del fondo, ommettendo le gradinate, e prolungando i lati del semicerchio in linea paralella all' asse del mezzo, sino al-

l'imboccatura del proscenio; di poi per ottenere una veduta migliore si inclinarono un poco i lati stessi verso il proscenio, quindi per unirli meglio colla figura circolare e dar loro una dolce curva, composero poi così quella figura che ora chiamasi a ferro di cavallo, che viene stimata e accettata per la migliore.

Come poi rinascesse la giusta prospettiva, e si applicasse alle scene, avanti che il teatro moderno acquistasse quella forma che ora vediamo abbracciata comunemente, è una cosa che non possiamo sapere precisamente, perchè nessun autore abbiamo che intorno a ciò abbia scritto prima di un Zenale, di un Foppa, e d'un Alberto Durer e di Frate Carnovale; ma se la dobbiamo dedurre dai dipinti anteriori a quelli di questi accennati maestri di prospettiva, pare che la prospettiva stessa già si sapesse colle giuste regole; anzi, diremo, con molto maggior sapere, e con tanta precisione in alcuni che sono guardati con meraviglia dai nostri figuristi moderni. Per la qual cosa possiamo supporre, che la prospettiva delle scene sarà andata del pari, perchè in allora erano generalmente tutti figuristi anche i pittori d'architettura, e anche gli architetti stessi, professavano le due arti con egual sapere. Per ciò le loro opere non indicavano la fattura di due genj, che rare volte vanno del pari, ma vedevasi un sol pensiero ed un sol pennello: fortunata combinazione quasi andata perduta a giorni nostri! Seguitando le nostre osservazioni sul rinascimento della giusta prospettiva, dalle dipinture di que'celebri primi maestri vediamo che, quantunque la sapessero colle fondate

teorie, nondimeno pare che non fossero arrivati a conoscerla in tutta l'estensione che si conosce adesso, perchè scorgiamo dalle loro opere che si limitavano a tutto disegnare anch'essi col punto di veduta nel mezzo e nulla fuori d'angolo; forse perchè non conoscevano ancora i punti accidentali di prospettiva, o piuttosto gli schivavano, perchè non vedevano le linee a concorrere a punti diversi, che forse al loro vedere urtavano.

Di fatto se dobbiamo credere a quel che dice il celebre pittore di scene Ferdinando Bibiena nel suo *Trattato di prospettiva*, ove parla delle decorazioni teatrali, non è da dubitare che egli stesso fosse il primo a trovare, ossia a far uso dei punti accidentali di prospettiva per disegnare le scene fuori d'angolo; ciò che da nessun pittore era stato fatto fino allora.

Volendosi poi da noi ricercare come si disegnassero le scene nel primo rinascere del teatro, e quando esso incominciasse a prendere una forma stabile, poco o nulla di preciso si potrà sapere avanti il Serlio, perchè nessuno prima di lui scrisse intorno a ciò in modo d'arte. Egli adunque parla della costruzione del teatro del suo tempo ch'era tutta in legno, e che nella forma conservava ancor l'ombra del teatro antico, perchè aveva gradinata circolare, orchestra, palco scenico all'uso di quello, omettendo il parlare di proscenio architettato. Dopo il Serlio abbiamo Nicola Sabbattini di Pesaro, quasi suo contemporaneo, che scrisse pel teatro un trattato: *Pratica di fabbricar le scene e macchine ne'teatri, del già architetto del sere-*

nissimo Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere ultimo Signore di Pesaro: abbiamo la seconda edizione stampata in Ravenna del 1638. Da questo trattato si vede benissimo quanto fosse meschino il teatro al tempo dell' autore, perchè si costruiva ancora in qualche sala delle più grandi che erano di legno, tutte in forma temporaria. Così data l'ampiezza della sala, insegna il Sabbattini a dividerla in tre parti: la prima per la gradinata dove sedere gli spettatori, la seconda per l'orchestra, e l'ultima pel palco scenico, ed una buona parte di questo palco rimaneva fuori dell' imboccatura del proscenio, dove gli attori e ballerini figuravano come nel teatro antico; il rimanente del palco scenico che entrava nel proscenio era occupato dalla scena. Lo stesso autore poi tratta del modo di diseguare le scene, di dipingere, e della loro materiale costruzione sul palco. E per darne un' idea, diremo: prima di tutto dal pittore doveva farsi la pianta geometrica di ciò che voleva figurare nella scena, ossia di tutto l' andamento delle principali linee, di tutto l' andamento esterno di quelle fabbriche che voleva introdurre nelle decorazioni; giacchè tutte le scene d'allora non erano che vedute di contrade, di piazze (almeno di nome), di villaggi, boschi, gruppi di casolari, e cose simili. Dopo fatta la pianta geometrica, doveva ridursi in prospettiva, scorciata in quello spazio di palco scenico, di tutto o parte che volevasi occupare in lunghezza col materiale della scena. Così per esempio: dato che il primo pezzo della scena (supposto di una contrada) fosse una casa isolata di non molta estensione, e che questa avesse la sua fac-

ciata principale verso la contrada stessa: fatta, come si disse, la pianta prospettiva di tutta la scena, questa in linee doveva segnarsi in quello spazio di palco che dicemmo; e segnato sopra di quel primo pezzo di casa ossia delle due linee AB, BC,

Pianta della casa sul palcoscenico

C

facciata.

fianco

A B

Proscenio

di cui era formata la sua pianta di prospettiva cioè una del fianco e l'altra della facciata, che di più non se ne potevano vedere, sopra di quelle due linee stesse costruivansi i telaj coperti di tela, in precisa misura di quelle, ed in altezza poi quanto portava quella del loro disegno. Preparata così l'intelajatura della casa, vi si disegnavano sopra tutte quelle parti della casa stessa che non avevano uno sporto risentito. Così fingevansi terrazzini, balconi piccoli, coperti sporgenti sopra i medesimi e cose simili. Se ne faceva l'ossatura in rilievo con quelli scorti e quelle degradazioni a seconda del punto di distanza e di prospettiva che si fissava, e poi tutto dipingevasi. In rilievo pure facevasi l' ultima cornice o grondaja che la casa avesse, cioè a quartabuono la prima, e la seconda colla realtà dei legni che la sostenevano: quindi nella scena vedevasi un misto di finto e di reale. È cosa

invero poco credibile che dovesse fare tutto quell' inganno che dice l'autore; e che doveva costare un tempo infinito al pittore. Il tutto così bisognava combinare, perchè nè il finto, nè il reale si contraddicessero nell'effetto, e tutto fosse secondato dalle degradazioni prospettiche, dovendo cambiare misura ogni momento. Disegnati questi telaj, e costrutti nel modo che diciamo nelle cose di sporto, si ponevano piegati sull' andamento della pianta ABC, che avevano segnata sul palco, e fermandoli sopra, più non si potevano fare scorti. Situato così il primo pezzo della scena, venendo un secondo che figurasse casa ancora, o altra fabbrica, dovevasi lasciare fra mezzo uno spazio, quale vi rimane ora fra quinta e quinta a un dipresso pel passaggio degli attori; quindi nello stesso modo che si disegnava la prima casa, gradatamente si disegnava anche la seconda, così la terza e la quarta, sempre il tutto situando nel luogo preciso della pianta della scena che ogni volta segnavasi sul palco scenico. Infine poi mettevasi la tela di sfondo, che sempre a poca cosa riducevasi di estensione, perchè i pezzi laterali, tutti nella loro posizione pel lungo come BC andando al punto di prospettiva, poco spazio in fine lasciavano vedere.

Posti così i telaj sul palco scenico, uniti in angolo B, uno per traverso AB e l' altro BC pel lungo del palco stesso, impedivano di vedere quel voto che lasciavano di passaggio fra un pezzo e l' altro, difetto che in nessun modo possiamo ora levare nella posizione delle nostre quinte, che non poco guasta l'illusione della scena, perchè il telajo di traverso

AB si faceva entrare in larghezza, quel tanto, che bastava a non lasciar vedere la fine A dai riguardanti in qualunque situazione mirassero la scena.

Vedutosi poi col tempo che quel materialismo vero e finto nella costruzione della scena potevasi togliere col sussidio della prospettiva, e che tutta la stessa cosa potevasi dipingere sopra di una sola superficie, come quella di un quadro, e con molto minor spazio di tela e con maggior inganno, si adottò subito l' uso di tutto disegnare e dipingere sopra de' telaj non più piegati, ma messi tutti in linea orizzontale sopra il palco, ossia tutti paralelli alla tela di sfondo; quindi subito si formò l' idea delle quinte da moversi pel cambiamento della scena, e de'carretti sotto il palco per portarle con celerità avanti e indietro, con tutte quell' altre macchine per le trasformazioni che si vedono negli spettacoli teatrali.

Fra le osservazioni finora da noi fatte, quella che troviamo più singolare si è, che nè l Serlio, nè il citato Sabbattini parlano delle scene che rappresentano qualche interno di sala, di tempio, di gallerie, di basiliche, e nemmen quello di una semplice camera; come se queste sorta di decorazioni mai non dovessero entrare nelle rappresentazioni teatrali; quindi niente insegnano per disegnarle. Da ciò adunque possiamo inferire che le scene tutte prima del Serlio e del Sabbattini non figurassero che vedute di fabbricati esterni, come piazze, contrade, villaggi e simili, come vedemmo la stessa cosa anche nell'e scene de' teatri antichi. Diremo quindi che tutto prova che sino

ai tempi dei due accennati autori la prospettiva delle scene era ancora limitatissima; e che, se incominciò ad estendersi, fu poco prima del già citato celebre Ferdinando Bibiena.

Per sapere in fine quando il teatro abbia incominciato a costruirsi in forma stabile, pare che se ne possa stabilire l'epoca al tempo del prelodato Sabbattini, perchè il Serlio stesso parla pure del teatro come lo abbiamo già descritto da principio, cioè tutto di legno, in forma che s'accostava a quello degli antichi, solo però per gli usi e non altro, che tutto subito disfacevasi, terminata quella data occasione di festa. Il Sabbattini adunque insegna pel primo come costruire il teatro in una sala grande, come già vedemmo; possiamo dunque dire che il teatro dopo di lui andasse consecutivamente prendendo quella forma che ora vediamo comunemente adottata ne' nuovi teatri.

Confronto tra' Teatri antichi ed i moderni.

Nel paralello ossia *confronto de' teatri antichi co' moderni,* che viene fatto dal celebre Aristarco delle Belle Arti il Cavaliere Milizia tanto si inveisce contro la forma, gli usi del teatro moderno, quanto si decanta la bellezza e grandiosità dell'antico, e la sua maestosa costruzione, senza pari maggiore di quella de' nostri. Noi ad onta delle sue spiritose ragioni, siamo ben lontani dall'accordargli la palma. Si tacciano da lui per prima cosa i palchetti nel teatro moderno, uno sopra dell'altro, e vorrebbe che si sostituisse la circolare gradinata degli antichi: e noi risponderemo:

se fosse possibile che i Greci ed i Romani antichi potessero intervenire ai nostri teatri, e si trovassero situati ne'nostri palchetti come in casa propria, godendo di tutto l'apparato dello spettacolo, quanto non biasimerebbero essi i loro incomodi sedili di pietra, e quanto non loderebbero un sì comodo ed impagabile ritrovato?

Decantano i forestieri le loggie aperte dei loro teatri, ma quando si trovano ne'nostri palchetti, da nessuno si desidera di levarne il tramezzo di separazione, anzi trovandosi allora più liberi che in casa propria da qualunque soggezione de' vicini, sono ben contenti di essere in un agiato e signorile gabinetto. Si condanna di meschinità il teatro moderno, perchè non vi si vedono nè statue nè profusione di colonne come nell' antico. E forse che non si farebbero teatri anche adesso con tale apparato, se queste cose non impedissero la voce, e non occupassero gran parte della preziosità del luogo; chè se si potesse, si occuperebbe per fino l'interno delle colonne, se vi fossero, coll' introdurvi dei vani per collocarvi spettatori, come ne abbiamo noi veduto l'esempio nelle colonne del proscenio anche in uno de' principali teatri di Parigi, ove il vano della scanalatura serve alla persona entro situata per guardare fuori: la ragione imperiosa del lucro che deve ricavarsi dal più picciolo spazio teatrale è tanta da potere far fronte alle grandi spese dello spettacolo.

Si condanna parimente la minore capacità che ha il moderno teatro in confronto dell' antico; ma chi riflette che non si potrebbe coprire, se fosse dell'ampiezza di quello,

conoscerebbe ancora che il nostro teatro non può oltrepassare in dimensione una certa determinata misura, quindi essere inutile il pretendere di pareggiarlo; ma dovendo poi contenere più persone che sia possibile, e situarle in modo che tutte vedano, è di necessità il porre gli uni sopra degli altri per mezzo delle loggie o de' palchetti, come si vede fatto.

Si inveisce anche contro la figura non troppo bella del teatro moderno perchè non è tutta perfettamente circolare come l'antica, nè ha la vistosa gradinata, come aveva quello dei Greci e de'Romani, per vedere tutto il popolo coperto. Per riguardo alla forma men bella, diremo che non è già il capriccio che ce la fece ridurre o immaginare così, ma la necessità di unire insieme tutti que' vantaggi che si cercano, e per vedere la scena e per sentire bene la voce: vantaggi che non si possono trovare, se non in quella tale composizione di figura, che è la più confacente per regolare l' imboccatura del proscenio, acciò tutti vedano; e per dare una larghezza ragionevole; perchè le macchine, le quinte, e tutto ciò che non si può trasportare che da due persone (come sono in ispecie le quinte per situarle sui carretti e cambiarle in tempo di spettacolo) non si potrebbero portare per l' eccessiva loro altezza, se questa dovesse corrispondere a quella del proscenio, come dovrebbe esserla. Quindi per supplire alla loro mancanza, non si potrebbe che servirsi di panni, come si vede fatto; cosa che abbassa ed opprime la scena generalmente in tutti que' teatri che oltrepassano una certa grandezza di proscenio.

Per riguardo poi alla mancanza della gradinata che non ha il teatro moderno, è vero che questa se vi fosse, farebbe un buon effetto all'occhio, ma non sarebbe comoda, nè adatta al giusto vedere di tutti: non comoda perchè obbligherebbe a star seduto sopra di un duro gradino imbrattato dalla polve a teatro voto; lordo poi facilmente in tempo che vi passano o vi stanno gli spettatori, massime nei cattivi tempi, e la maggior parte delle signore rinuncierebbero allora al teatro. Non poi adatta al giusto vedere di tutti, perchè all'altezza poco più dei primi o pochi gradini già le persone sedute si troverebbero al di sopra del punto orizzontale della scena, come pur succede qualche cosa di simile anche per chi sta nella prima fila de'palchetti, essendo il punto orizzontale della decorazione regolato dal pittore su quello delle persone che stanno in platea a vedere e non sulle altre; così a mano a mano che si salirebbero i gradini, sempre più difettoso diverrebbe il punto di veduta, a segno che dovendo quelli seduti per necessità vedere le soffitte dipinte nella scena, lor succederebbe allora di vedere il disotto di un ponte, quantunque si trovassero due volte più alto di esso.

In fine si taccia ancora di meschinità il teatro moderno, perchè la sua miglior parte interna viene generalmente costrutta di legno. Ma chi non sa esser desso costrutto di questa materia per la ragione del suono che non potrebbe rendersi da altro materiale o pietra o cosa simile di che fosse fabbricato per puro oggetto di magnificenza, e che non avrebbe sonorità alcuna, o ne avrebbe assai meno, come

è provato per esperienza in quelli che sono tutti costrutti di duro e sodo materiale? In somma noi dobbiamo considerare la forma ed il materiale del teatro, come quello di un istromento musicale, che fatto di cosa e di forma diversa da quel che si fa, non renderebbe più lo stesso suono di voce, o ne darebbe un altro meno piacevole; come succederebbe in quella del violino se si volesse cangiarne la forma per variare disegno. Si cangiò è vero anche la forma del violino, dall'antico al moderno, ma solo fintanto che si giunse a quella della sua perfezione e non più. Dirassi adunque che non siamo arrivati ancora a questo segno per la giusta forma del teatro nostro; ma da quello che vediamo, possiamo però dire d'esserci avvicinati tanto, che ormai più non troviamo ragioni di farla o di poterla fare diversamente; e per convincerci che sia così, anche il nostro celebre Aristarco delle Belle Arti che accennammo da principio, finchè egli parla di teatro e dà suggerimenti dice benissimo; ma quando viene al fatto, e ne dà esso la pianta e l'alzato di uno tutto suo e (1) di nuova forma, vediamo cadere le penne al creduto pavone e restare tuttavia un corvo.

Osservazioni di paralello fra il Teatro Francese e l' Italiano.

Il teatro in Francia non serve che per le rappresentazioni e non altro, poichè per le feste da ballo vi sono grandi sale separate; ma

(1) Vedi l' opera sua *Del Teatro.*

in Italia serve e per l' uno e per l' altro uso, sicchè gli spettatori sono obbligati a sedere in un piano di pochissima inclinazione, e non vedono che stentatamente gli uni sopra degli altri, difetto che renderà sempre incomoda la condizione di quelli che stanno nella platea. Il teatro Francese ha la platea fatta a bassi gradini sopra i quali sono disposti i sedili, e le persone poste a quell' altezza hanno la loro vista non impedita da quelli che loro stanno avanti; ma difetta in questo, che quasi tutta la prima fila de' palchetti non gode alcuna vista perchè dessa è occupata dall'altezza della gradinata in gran parte. Al contrario il nostro non ha veruna fila di palchetti perduta, ha corsie da poter girare in platea, e molto spazio ancora sgombro da sedili ove si può stare in piedi. Nel Francese non vi sono che stretti passaggi per andare ai sedili che non hanno altro che lo spazio per sedervi a guisa di panca addobbata, nè alcuno può stare in piedi in nessun luogo.

La platea del teatro Francese è sempre portata all' altezza di un primo piano, quindi arreca l' incomodo di salirvi per via di scale di larghezza non troppo proporzionata allo sfogo delle persone, terminato che sia lo spettacolo, perchè vi concorre la folla di quelle dei palchi; al contrario la platea del nostro è a livello della strada, e l'onda degli spettatori, terminata la rappresentazione, non viene tutta ristretta per le scale come avviene nel Francese; ma l'uscita riesce molto più libera, e con maggior prestezza ancora ognun si trova fuori all' aperto.

Avendo il teatro Francese la platea situata in alto, come si è detto, ha il vantaggio di avere il sotto palco scenico a livello della strada, quindi più ventilato, più chiaro, più salubre, di un'altezza maggiore che nell'Italiano, e più comodo per riporvi le macchine e cose di trasformazioni; infine non è soggetto ad infracidirvisi il suo materiale nè ad alterarsi per l'umido. Al contrario il nostro palco scenico fatto tutto sotto terra, come sono le cantine, avrà sempre il difetto dell'umido, che non solo ne guasterà il materiale, ma lo renderà sempre soggetto ad alterarsi, ed avrà sempre un'aria sepolcrale per mancanza di ventilazione; si aggiunge che, oltre le latrine, vi sono stanze ove si sciolgono i grassi e gli olj per l'illuminazione immensa di tutto il teatro; cose tutte che dovrebbero farsi in luogo appartato dal teatro stesso.

La platea dei teatri costrutta in alto come la Francese ha poi sempre lo svantaggio, che succedendo in tempo di spettacolo qualche sinistro accidente, lo sfogo delle persone resta più impedito dalla più lunga e più stretta uscita delle scale, colla facilità di precipitare e di ammucchiarsi gli uni sopra degli altri; quindi è sempre da preferirsi la platea fatta a livello della strada per minorare un sì spaventevole pericolo, perciò convien rinunciare a qualunque altro vantaggio che possa offrire un teatro fatto in alto.

Il teatro Francese, riguardo al movimento delle scene, è meglio servito del nostro, perchè non viene mai sopraccaricato di tele, come si fa da noi, per la grande quantità delle

medesime che si vogliono tener appese alle armature soprastanti al palco scenico, ma vi attaccano solamente le tele delle decorazioni che devono servire per lo spettacolo di quel giorno solo e non altro; perchè ad ogni rappresentazione che si fa, si varia dall'una all'altra, e levandosi subito le decorazioni che hanno servito, si sostituiscono quelle sole fatte espressamente per quella tale opera o ballo, che si vuol dare quel giorno. In tal guisa ogni volta venendo sgombrato il palco scenico di tutto ciò che non deve servire per la rappresentazione di quella sera, tutte le scene occorrenti vengono poi collocate al lor debito luogo, ed in quella lontananza che porta la natura della scena stessa, e non in quella situazione obbligata più dalla strettezza del luogo che dal bisogno dello spettacolo, perchè già occupata da altre tele estranee alla rappresentazione da darsi, come segue nel nostro, essendovi alle volte appese le decorazioni di cinque o sei spettacoli; sicchè tante volte manca il luogo di situare il cambio delle tele d'aria, così sia notte, sia giorno, sono sempre le medesime. Nel nostro teatro ancora si fa troppo uso de' soliti panni rossi, perchè sono di tutti i tempi, di tutte le scene e di tutti i caratteri possibili, e di grande disimpegno al pittore per troncare le difficoltà che nascerebbero, scoprendosi di più una parte che l'altra, e sono un ripiego indispensabile, quando al luogo del panno non si può sostituire altra tela che leghi meglio colla scena.

Il teatro Francese ha vasti magazzini separati dal teatro stesso, dove si ripone tutto

il materiale delle decorazioni che devono servire per tutti que' variati spettacoli che si tengono preparati per certi dati giorni. Al contrario il nostro non ha che il puro palco scenico che serve di magazzino, dove si tengono le scene per cinque o sei spettacoli che si cambiano di quando in quando; e trovandosi sempre imbarazzato in tutte le sue parti, riesce molte volte difficile il situare le decorazioni in quella lontananza che richiede la prospettiva della scena.

Altre osservazioni che riguardano il Teatro in generale.

La migliore forma di proscenio sembra essere la quadrata, perchè chiude la scena a guisa di cornice, e viene di più bella proporzione che la circolare. Non altrimenti diremo l'arcuata esser la peggiore, perchè presenta una figura composta di un alto piè dritto e di una porzione di circolo, che tutt'insieme forma un'apertura sproporzionata: peggio ancora quando fosse a semicircolo, quindi pare che sia fra tutte da preferirsi sempre la quadrata. Nè vale il credere che la ripercussione della voce venga meglio rimandata dalla figura curva che dal soffitto piano, perchè non è la forma del proscenio che agisce, ma solo la curva del volto di tutta la platea è quella che ripercuote il suono della voce de'cantanti e degli istrumenti tutti dell'orchestra. Pel resto basta che tutto il contorno del teatro sia fatto in legno, vi siano poi o non vi siano ornamenti in rilievo ne'parapetti

e ne' finimenti in legno di sostegno, ciò non pregiudica alla sonorità del teatro.

Nei teatri grandi quanto maggiore è l'altezza del proscenio, tanto maggiormente è difettosa per le decorazioni; perchè in ogni modo le quinte non possono essere alte più di 16 braccia, altrimenti non sono più portatili da due persone, per esperienza fatta. Perciò dall'altezza delle quinte viene presso che limitata anche l'altezza di tutta la scena, giacchè il restante viene coperto dai panni, che ben poco voto lasciano al disopra delle quinte, e l'apertura del proscenio, quantunque sia grandissima, viene ad essere così quasi eguale a quella di un teatro piccolo, perchè dalla quinta in su viene chiusa da un gran panno stabile che occupa una buona terza parte, per non dire di più, di tutto il vano del proscenio.

Il palco scenico quanto più ha di larghezza ne' suoi fianchi, tanto più è servibile per le decorazioni e per la grandiosità degli spettacoli. Non è però necessario che vi corrisponda del pari altrettanta lunghezza, anzi l'essere troppo lunga guasta la scena piuttosto che favorirla, perchè quando oltrepassa le sei quinte per parte, rimane troppa incanalata dalle quinte stesse, ed invece di accrescere grandezza nei luoghi aperti, fa che vi si vada sempre per una stretta via, e poco lascia scoprire l'ampiezza del fondo; di più non resta mai illuminato abbastanza il telone per la troppa lontananza della ribalta. Adunque diremo che nella lunghezza del palco scenico quando abbianvi sei, o al più sette divisioni di taglj per parte, e che, in fine di questi siano 10 braccia o poco più di sfondo,

basta; tutto il di più che gli si voglia dare di lunghezza, può servire di magazzino, o al più per qualche combattimento navale, o per situare monti praticabili, sopra i quali poi chi vi cammina è di grandezza pari a quella del monte stesso: tutte cose però sempre applaudite dal poco colto spettatore in qualunque modo le vegga.

I carretti per portare le quinte, situati sotto il palco scenico, sono generalmente adattati per una sola, e quando ne abbisognano due unite, una si attacca all'altra per mezzo d'uncini di ferro impernati negli occhielli infissi nel telajo della quinta che s'appoggia sul carretto, e formano così unite un pezzo solo dipinto; ma il peso della quinta attaccata cagiona strapiombo all'altra; in oltre malagevole riesce il far scorrere il carretto sotto il palco, restando la metà del peso fuori d'equilibrio, e porta l'incomodo di dover accompagnare a mano la quinta attaccata volante all'angolo dell'altra nell'atto che viene spinta in fuori, o che devesi ritirarla per subito piegarla in modo che non imbarazzi il passaggio dietro le quinte pel lungo del palco. Per evitare adunque tutte queste difficoltà converrebbe che i carretti fossero fatti in modo da portare due quinte unite, ed una sola quando si vuole. Il pittore allora approfitterebbe di un tal ripiego per disegnare una scena con minor numero di quinte. La prospettiva delle medesime si unirebbe meglio con quella del telone; i riparti e gli scorti sembrerebbero più consentanei a quelli del telone stesso: ciò che non si può fare sopra due quinte divise per la poca superficie che lasciano vedere una sopra dell'altra, e per la

troppa loro vicinanza. Il pittore avrebbe ancora il vantaggio di avere doppio spazio fra una quinta e l'altra; ciò che non si ha con una quinta semplice, ed il lume giuocherebbe con più effetto sopra il dipinto delle medesime. Conviene però riflettere che il carretto dovendo portare due quinte di pari larghezza dovrà avere per necessità quasi il doppio della sua dimensione ordinaria; e dovendo poi andar in coperta la larghezza di due quinte, anche la lunghezza dei taglj sul palco scenico dovrà prolungarsi in fianco quanta è la larghezza della quinta aggiunta per ciascuna parte. Tutto adunque sta nella costruzione del palco scenico, cioè che possa avere la lunghezza de' taglj, che le quinte doppie stiano in coperta a segno da non impedire nè quelle che sono in fuori esposte, onde siano vedute dalla platea, nè il passaggio sul palco subito dopo il termine dei taglj, cosa che cagionerebbe incaglio a tutti quelli che devono agire per lo spettacolo, ed imbarazzerebbe pel cambio delle quinte.

Circa la larghezza infine del palco scenico, già si è detto, che quanto sarà essa maggiore, più sarà atta a favorire la grandiosità della scena e di tutto lo spettacolo; siccome al contrario la troppa lunghezza sarà piuttosto di danno che di vantaggio sì alle decorazioni che alle rappresentazioni, perchè tutto viene incanalato, e tutto va ad impicciolirsi per la lunga ripetizione delle quinte, a segno che gli attori colla loro altezza ne coprono la maggior parte del fondo, oltre l'oscurità che vi rimane sempre, non potendo il lume della ribalta arrivare a quella lontananza. Per quanti lumi poi si possano introdurre in alto, non avendo la distanza per ri-

flettere nella giusta direzione, e per discendere il chiarore su tutta la superficie del telone, essi riuscivan sempre di pochissima utilità, nè si potrà far agire una seconda ribalta, perchè converrebbe situarla a poco più della metà del palco scenico; la qual cosa oltre la difficoltà di coprire le lumiere porterebbe grande imbarazzo al passaggio delle persone che dovessero venire da lontano; e però essendosi nel nostro teatro della Scala fatta una seconda ribalta, siccome non si è mai potuto usarne, si è venuto al punto di levarla.

Altre osservazioni del signor Paolo Landriani sulla prospettiva degli antichi.

Chiedere se gli antichi sapessero la prospettiva, è lo stesso che dimandare se essi sapessero disegnare. Se si accorda che sapevano disegnare è forza accordar loro ancora che sapevano altresì la prospettiva: ciò che dimostreremo in appresso. Prima però di passare a definire siffatta questione egli è necessario distinguere la prospettiva naturale dall'artificiale, onde giugnere a conoscere se essi possedevano egualmente tanto l'una che l'altra.

La prospettiva che noi chiamiamo naturale è quella che impariamo dai primi segni che facciamo copiando dal vero un oggetto, senza neppur conoscere che cosa sia prospettiva. Vediamolo con un esempio. Uno che incominci a copiare dal vero una figura umana ne va segnando i contorni nel modo che li vede, ma non come sono nelle reali loro misure. Egli vede per esempio un braccio in iscorto

e così lo segna; vede una gamba piegata, più indietro dell'altra, segna egualmente lo scorto della piegatura come lo vede; così fa pur sempre del corpo tutto o piegato o girato in diversi movimenti. Tutte queste parti potrebbero esser segnate malamente, ma non per questo il disegnatore cercherà, onde far vedere il braccio in giusta misura naturale, d'allungarne lo scorto che ha disegnato, altrimenti s'accorgerebbe subito che la figura segnata non si presenta più simile a quella che copia: così succederebbe in tutto il resto della figura se tentasse la stessa cosa come del braccio; perciò dobbiamo convincerci della necessità di disegnare in prospettiva anche senza volerlo.

Se non si può adunque delineare una figura senza quella prospettiva cui ci obbliga la natura stessa del nostro vedere, convien dire che la prospettiva doveva esistere fin da quando s'incominciò a disegnare.

Essendo dunque dimostrato che la prospettiva naturale è nata da sè senz'arte alcuna, restaci a vedere, se colla sola prospettiva naturale gli antichi potessero fare un'opera di prospettiva che ingannasse alla perfezione.

Limitandoci noi a parlare della prospettiva della sola figura umana o di quella dei bruti d'ogni genere, diremo che gli antichi pittori col solo copiare esattamente dal vero siffatti obbietti saranno giunti senza dubbio ad illudere lo spettatore: tanto più quando dal giusto disegno non andava disgiunto il colore naturale dell'originale. E che altro vi poteva mancare per ottenerne l'intento? Quantunque nel campo del loro dipinto, cioè negli acces-

sorj potesse mancare qualche ragione di giusta arte prospettiva, nulla dimeno tale mancanza non poteva bastare sempre a scemare l'inganno principale degli occhi nostri nell'osservare una figura dipinta per eccellenza; siccome non bastano anche a' dì nostri alcuni sbaglj di prospettiva o negli accessorj o nel campo per guastare la principal illusione d'un quadro, quando la figura sia disegnata e dipinta alla perfezione: poichè alla fine anche molti dell'arte non sanno sempre scoprirne tutti i difetti.

A confermare di più la nostra asserzione diremo: che la prospettiva naturale senza il sussidio dell'artificiale possa giungere a dipingere un oggetto che inganni come il vero medesimo, abbiamo mille esempj in opere eseguite da eccellenti pittori moderni che non sapevano altra prospettiva che quella che imparavano copiando dal vero senz'altra teoria che quella della pratica; e tanto simili e giuste sapevano le cose ritrarre dal vero, che ingannati anch'essi dalla prospettiva naturale, non solo la credevano sufficiente a formare un valente pittore, ma giudicavano eziandio che la prospettiva artificiale fosse un inceppamento all'arte piuttosto che una sicura teoria che li guidasse a rendere le cose finte eguali alle vere, e quindi si prendevano a beffe le teorie tutte della prospettiva. Cotanto invalse sì perniciosa massima ne' pittori moderni, che tanti ancora lasciandosi strascinare il più delle volte dalla loro bravura di pratica s'accontentano di aver imparato le prime regole di prospettiva, senza mai più usarle usciti che siano dalla scuola, credendo

che loro basti quanto hanno imparato, siccome per esempio un cagionevole di salute crede bastare per lui l'aver fatto uso una volta di potenti rimedj per supporsi guarito per sempre e messo in istato di non aver più a temere.

Fin qui non abbiamo parlato, che dell'origine e dell'uso della sola prospettiva naturale: ora ci rimane a rinvenire quella inventata dall'arte.

Per fondare la prospettiva artificiale era per prima cosa da cercarsi un punto, che tutto degradando andasse a finire in quello: ed ecco la prospettiva naturale che fa vedere tutti gli oggetti, i quali a mano a mano che da noi si allontanano vannosi impicciolendo, quindi tutti vanno naturalmente a terminare iu un punto. Così conosciuta la necessità di questo punto, incominciarono a stabilirlo per prima massima fondamentale: ed ecco come gli antichi trovarono il primo cardine della prospettiva artificiale. Ma quantunque essi vedessero che tutto andava a finire in quel punto fissato sulla linea naturalmente del loro orizzonte, restava loro tuttavia a sapere come con un sol punto di prospettiva potessero disegnare tanto un diritto viale che uno obliquo, e tutte quelle cose che si trovavano in diverse direzioni; e non conoscendo essi ancora la natura dei punti accidentali di prospettiva, nè la ragione di un solo orizzonte quando l'avevano fissato, e vedendo la necessità di divergere le linee nelle vedute di cose che loro si presentavano in diversi aspetti di direzione, o in angolo o fuori d'angolo, o in qualche declinazione dalla linea orizzontale, fecero poi andare le linee a diversi punti; come

si vede nei loro dipinti situati alti e bassi, cioè fuori di quel solo orizzonte che dovevano tenere; poichè come abbiamo detto non ne conoscevano la ragione: e così facevano quando volevano disegnar le cose vedute fuori del punto di mezzo, credendo in quel modo d'indicare quella direzione di linee divergente che vedevano o che volevano esprimere.

Trovato in tal modo il primo punto fondamentale della prospettiva artificiale, del qual punto non era ancora bastantemente conosciuto il valore, ossia l'officio, restava a cercarsi il secondo che era quello della distanza dove cade il vero punto di veduta: ed ecco la prospettiva naturale, che egualmente lo insegna, col far vedere copiando naturalmente dal vero una figura; se essi di tanto in tanto si fossero mossi, e avessero cambiato il punto di veduta, non l'avrebbero disegnata simile, perchè scorti e dintorni diversi avrebbero subito veduto nella medesima figura; ed una parte già disegnata avrebbe imbrogliata quell'altra che andavano segnando appresso. Onde era forza che non si movessero da quel punto di veduta nel quale avevano principiato a copiare, ma che nemmeno poi cambiassero distanza, quantunque avessero tenuto sempre il punto del loro vedere nella stessa linea di direzione, perchè egualmente negli scorci e nei dintorni vedevano seguire delle variazioni. Veduto adunque necessario il dovere stabilire i punti di distanza e di veduta per formare la prospettiva artificiale, subito li avranno fissati, e al punto di veduta avran dato l'altezza naturale all'occhio della persona, che veniva a coincidere con quella del suo

orizzonte. Ma restava da trovarsi poi la parte più difficile della prospettiva artificiale che era quella di trovare il modo di determinare gli scorci e le degradazioni della lontananza: ed ecco ancora la prospettiva naturale che a loro faceva vedere, che copiando dal vero un oggetto, la parte che si mostrava di fronte non scortava, ma solamente quella di fianco; dunque faceva loro conoscere, che senza una pianta geometrica di ciò che volevano disegnare in prospettiva, nè senza un punto di distanza determinato, di nessuno scorcio potevano stabilire la misura. Così, supposto fatta da loro la pianta per incamminare la prospettiva artificiale, restava a rinvenirsi la parte ancora più difficile della prospettiva artificiale, che dalla naturale poteva in nessun modo indicarsi nè insegnarsi, ed era quella di trovare le intersecazioni delle linee che stabiliscono i punti prospettivi, col fare per ottenerli tutte quelle operazioni che facciamo, quali ci vengono insegnate dalle diverse regole di prospettiva che si hanno, ma che nel risultato sono poi tutte eguali. E questa parte sarà stata la più tardi a rinvenirsi, forse possiamo dire, non trovata ancora al tempo di quelle pitture che noi vediamo degli antichi; perchè in nessuna, fuori quel tanto che riguarda la figura per quelle ragioni che abbiamo dette, noi troviamo giustezza di prospettiva artificiale, per poter dire, come alcuni vogliono: *gli antichi sapevano come adesso la prospettiva.* Quindi, tornando alle prime teorie della prospettiva artificiale, diremo che crescendo poi le cognizioni della geometria e dell' ottica e delle altre scienze,

giunse il tempo del famoso Euclide, il quale forse fu il primo, che trovò il modo e la ragione di sviluppare la parte più scientifica della prospettiva, e le intersecazioni di que' punti che dicemmo. Ma non avendo egli parlato, o forse non conosciuta la necessità dei punti accidentali di prospettiva, che sono que' punti che cadono a diverse distanze a seconda della maggiore o minore obliquità delle linee che li determina, cioè di quelle cose che sono vedute in linea diagonale, e che tutti que' punti stessi cadono poi sempre nella medesima linea orizzontale del vero ed unico punto di veduta che si fissa; così Euclide non seppe rendere compite le teorie tutte della prospettiva artificiale; nè queste tali furono fintanto che non si trovò la conoscenza dei veri punti accidentali di prospettiva, de' quali se ne vanta pel primo ritrovatore il celebre Ferdinando Bibiena, che pel primo ancora dice di averne fatto uso nel disegnare la prospettiva delle scene; che servì poi di norma a tutti gli altri per fare lo stesso.

Ma ci dimanderanno alcuni: come gli antichi potevano mai comporre que' trattati di prospettiva di cui parla Vitruvio, se essi non avessero conosciuta profondamente la medesima? Si certo, risponderemo che la potevano conoscere nella maggior parte del suo fondamento, come già abbiam dimostrato; ma fintantochè poi non arrivavano a conoscere la ragione dei detti punti accidentali, la loro prospettiva rimaneva sempre imperfetta quando voleano rappresentare delle vedute fuori d'angolo, oppure dovevano limitarsi sempre a disegnare delle cose vedute col solo punto in mezzo o ben poco da una

parte, e quasi tutte in un modo, perchè diagonalmente non sapevano far veder nulla di giusto.

Ma per giudicare della prospettiva degli antichi, o come da loro fosse saputa, noi non abbiamo altre prove convincenti, tranne i loro dipinti che ci sono rimasti, e questi soli bastar devono, a nostro avviso, in questa controversia o a difenderli od a condannarli. In queste loro dipinture noi non troviamo (ripeteremo) nessuna giustezza di prospettiva; fuori che, come già si è detto, nella sola figura per ragione della prospettiva naturale cui essi, come si è già dimostrato, non potevano ignorare. Quindi sapendo gli stessi antichi disegnare stupendamente la figura, la sapevano anche trattare benissimo in tutte le loro composizioni; quantunque nel resto della dipintura del campo commettessero sbaglj di prospettiva artificiale. Ed è falsissima cosa quella che si dice da molti: che tutte quelle pitture che vediamo fatte dagli antichi, siano tutte fatte da pittori dozzinali, paragonati non meno che ai nostri imbiancatori; imperocchè vi vediamo tanta bellezza e giustezza di disegno nelle figure, che si deve dire, che o non erano gli stessi imbiancancatori che le facevano, o che gli eccellenti pittori figuristi non isdegnavano di accomunare il loro pennello con quello degli imbiancatori medesimi. Ma il fatto sta, non è perchè fossero in due a dipingere, uno sapiente e l'altro ignorante, ma è perchè realmente la prospettiva artificiale non trovavasi ancora bene sviluppata nelle sue giuste teorie. Così quando volevano inventare o rappresentare delle cose complicate

di linee, dal vero non potevano copiarle, e per non sapere la giusta prospettiva davano poi in mille assurdi senza accorgersi.

Quantunque siasi dimostrato, che colla sola prospettiva naturale potevano gli antichi disegnare con giustezza di vera prospettiva la figura tanto degli uomini che de' bruti, convien però fare una distinzione, ed è che ben può disegnarsi una figura sola, o due o tre al più in pochissima distanza una dall' altra, ma non in maggior numero, quando non si sappia la giusta prospettiva artificiale. Ora dimandiamo chi ha mai veduto nelle pitture antiche che abbiamo, tante figure da poter dire: *Vedete come gli antichi sapevano degradarle in ragione di lontananza*? Ma subito ci susurreranno all' orecchio: guardate fra le pitture antiche quella delle *Nozze Aldobrandine* (come viene chiamata) che é composta di dieci figure, e vedrete che v'ingannate, perchè troverete tutte quelle figure disegnate e condotte (1):
« quasi con quell' arte medesima che scopresi
« nella scuola d'Atene del gran Raffaello.
« La scena è nell' interno d' una casa, e rap-
« presenta dieci figure su un medesimo piano:
« esse appajono con semplicità e naturalezza
« senza veruno sforzamento di mosse, e senza
« studio ed affettazione di contrasti. Se dalla
« natura stessa dell' azione non richiedevasi
« che le figure andassero rigorosamente de-
« gradando, il pittore nondimeno vi ha baste-
« volmente indicata la prospettiva in tutte le
« parti ove era necessaria, non solo per la

(1) *Mémoire de la littérature etc.* Tom. XXIII. pag. 320.

« ritondezza de' corpi e per far sortire l'inter-
« vallo ond'essi staccansi dal fondo, ma ancora
« per la giusta degradazione degli accessorj
« dal soggetto richiesti, siccome sono l' altare,
« il letto, le soffitte, il pavimento ecc. Se
« tutte queste parti (dice il Conte di Caylus)
« non presentano cognizione di prospettiva
« all' occhio di un cultore dell' arte, non sa-
« prei dove riscontrarla ben anche a dì nostri,
« in cui questa scienza è certamente più che
« mai conosciuta e praticata.»

Per provare che questa pittura sia disegnata colla vera prospettiva artificiale (che è ciò che si ricerca) convien prima provare, che ella non si possa disegnare altrimenti che colla stessa prospettiva artificiale. Vediamo adunque se si possan colla sola prospettiva naturale copiare dal vero quelle figure tutte e quegli accessorj, e far una cosa simile.

Ora suppongasi ideato dal pittore il soggetto della sua composizione, e ch' egli voglia segnare per la prima figura quella che gli piace, che supporremo seduta sopra qualche sgabello. Egli non fa altro che prendere una figura vera, e la fa sedere sopra quello sgabello ideato nella composizione, in quell' attitudine che vuole. Ci si dica di grazia: può il disegnatore, copiando quella figura come sta, lasciar fuori i piani, e dove sede e dove appoggia i piedi, e cambiar direzione alle linee dello sgabello che egli vede? Dunque, è forza come già abbiam veduto, segnar tutto naturalmente, quando uno copia dal vero un obbietto e non lo immagina. Così messa che abbia insieme col vero la sua composizione, e sia pure di natura di quella

delle *Nozze Aldobrandine*, e non di maggior complicazione, la può egli segnare giustissimamente, senz' altre regole di prospettiva artificiale. Che poi in quella composizione delle nozze siano e l' altare e il letto e le soffitte (che quest' ultime non bene ravvisiamo nella stessa pittura) ed il pavimento, diremo, sono sì poche cose e tanto facili a copiarsi dal vero, che un esperto disegnatore figurista, senza saper nulla di prospettiva artificiale, le segna a meraviglia; come vediamo farsi dalla maggior parte de' figuristi medesimi, che segnano più giusto quello che liberamente copiano, che quelle cose che si danno essi ad intendere d' aver segnate colle giuste regole di prospettiva. Ma poi si dimanderà: come metteranno insieme tutte quelle figure in disegno senza prospettiva artificiale? Noi rispondiamo subito: o con modellini fatti espressamente all' uopo, ovvero col copiare il tutto dal vero naturale disposto ed accomodato nel modo che vogliono rappresentare.

Il volere poi paragonare (come vediamo) le *Nozze Aldobrandine*, per giustezza di prospettiva e di composizione, è lo stesso, diremo noi, che il voler paragonare un ben fatto bambino ad un Apollo, che trovisi nello stato il più florido di gioventù e perfettamente formato in tutto il corpo. La figura di un bambino ben fatto può bensì presagire che col tempo possa divenire anch' egli un altro Apollo; ma finche è bambino non avrà mai le qualità dell' Apollo medesimo.

Così vogliamo dire: chi disegnò le *Nozze Aldobrandine*, le disegnò per quanto si cono-

sce con giusti principj, ma non sufficenti ancora per arrivare alla prospettiva della scuola d'Atene, nè per poter dire: avrebbe anch'esso disegnato un'altra scuola d'Atene come un Raffaello. E si dovrà adunque tenere per prova che basti questo solo esempio della prospettiva delle *Nozze Aldobrandine* (dove vediamo più natura che arte) da poter dire: *Gli antichi sapevano la giusta prospettiva* come i moderni? Pure non mancano di quelli ancora che dicono: tanto era conosciuta dagli antichi la giusta prospettiva artificiale che si può credere che essi la trattassero anche nelle scene con quella stessa perizia con cui la vediamo trattata nelle nostre. Mille prove da noi si potrebbero addurre in contrario, oltre quelle che abbiamo già riferite onde dimostrare che ciò non poteva essere possibile, perchè la tessitura del loro teatro, per quel che riguarda il palco scenico, non era tale che vi si potesser situare le decorazioni nel modo che si fa adesso; quantunque si tenti da alcuni di darne la spiegazione come fossero o come potessero essere, per ridurle presso che all'effetto eguale che si produce dalle nostre. Ma non essendo mai stata svolta da nessuno una tal cosa in modo abbastanza chiaro da poter eseguire quello che dicono, nè intendere quell' effetto ch' essi immaginano, mettendo assieme, come vogliono, le parti che non conoscono, per formare un tutto compito; bastando loro d' indicare qualche punto d' appoggio, senza una prova sicura, per dire: *Era o doveva essere così fatta quella tal cosa.* Ma non essendo poi cotali persone perite nell'arte, diremo perciò che non possono essere sfidate

(come faremmo volentieri) a mettere in disegno tutto quello che descrivono; perchè non sia più un indovinello per gli artisti, i quali leggendo e nulla potendo metter assieme di giusto o di possibile, restano sempre in quella prima oscurità in cui si trovavano, e si persuadono sempre più che fintanto che non si trova come fossero eseguite e situate le scene nei teatri degli antichi, nulla mai si potrà asserire di vero. I dotti scriveranno sempre per i soli dotti, e non per gli artisti, fin tanto che ripeteremo ancora, questi non potranno mettere in disegno i loro pensieri o finti o reali, ossia come sono da loro descritti. Che se di tante cose oscure di Vitruvio si son date le spiegazioni ed i disegni, come si è fatto anche del teatro materiale degli antichi, non si sarebbe mancato di far lo stesso anche delle scene, se fosse stato possibile il comprendere qual fosse il loro meccanismo e la loro posizione; poichè per quante belle descrizioni si siano fatte da chi non è dell' arte, pure è forza confessare, che le scene degli antichi costrutte e situate nel modo che essi dicono, non potevano esser disegnate con effetto, perche divise in varj pezzi sopra di que' triangoli versatili, che vedonsi situati per di fuori del proscenio, come li segna il Marchese Galliani nel suo Vitruvio, i quali non potevano unirsi nè coll'apparato del proscenio stesso, nè col dipinto delle scene interne, cioè quelle poste nelle tre grandi aperture del teatro; sicchè bisogna accordare in fine che la scena degli antichi era divisa in tanti segnali dipinti di pura convenzione, tanto per esprimere il luogo dove

succedeva l'azione: o bisogna credere per ultimo che tutto il dipinto delle scene stesse fosse diviso in quelle tre grandi aperture già accennate, come sembra il più naturale e come credette Palladio, che così fece nel suo teatro Olimpico, il quale intendendo di perfettamente imitare il teatro degli antichi non avrebbe mancato di situare nei lati del proscenio que'triangoli versatili, che dicemmo nel modo dipinti, come sono descritti, che tanto dobbiamo dire hanno imbrogliato gli espositori del teatro antico sulla loro situazione. Ma Palladio era artista e fece nel suo teatro quello che doveva intendere essere effettivamente, altrimenti avrebbe confuso la scena collo stabile apparato del proscenio, né poteva unirla nell' apertura interna; ed avrebbe in certo qual modo fatto conoscere il poco sapere degli antichi nell' unire cose che non potevano armonizzare né colla scena naturale del proscenio, nè con quella interna, o quello degli scrittori, se gli avesse secondati in tutto ciò che hanno immaginato, mostrando i loro assurdi nel cattivo effetto che avrebbe fatto un tal miscuglio. Diremo adunque che dubitare non possiamo che gli antichi avessero delle scene dipinte, ma non potremmo mai decidere come realmente fossero, fin tanto che non si troverà una pianta compita, intelligibile del loro palco scenico; poiché da que'voti, che vedonsi nelle rovine de' teatri antichi, non si può comprendere come fossero divise le scene per riguardo a quelle tre aperture del proscenio da cui erano vedute, o se ne formassero una sola in tutto per volta, o come potesse stare il materiale di tre unite, che tante dovevano essere visibili,

per stare alla descrizione delle tre aperture, che tutte indicavano un luogo diverso da dove venivano gli attori. Se poi per convenire in qualche modo cogli scrittori, le scene degli antichi erano come quelle che vediamo bene spesso farsi dai comici, che piantano degli alberi isolati, e creano un giardino, un pezzo di casa rustica in un bosco o in una spelonca, e formano un villaggio oppure una piazza, col piantare qualche palazzo e qualche casa. Calano un telone di camera o sala o tempio o galleria, come vogliono, non arrivando la sua grandezza a chiudere l'imboccatura del proscenio, e suppliscono tante volte con quinte dipinte d' ogni genere, purchè queste riempiano il vuoto della mancante tela, e tant'altre graziosissime vedute di questo genere, giacchè non fa bisogno una maggior descrizione per far credere ciò che tutti vedono. Dunque diremo. Se ci accontentiamo anche noi di vedere sì fatte decorazioni in mezzo al sublime di tant' altre fatte con tutto il magistero dell' arte, molto più dovevano accontentarsi gli antichi in qualunque modo fossero fatte le loro scene; perchè anche volendosi credere che essi di quando in quando potessero vedere dei dipinti meravigliosi in qualche loro scena, fatta sopra una sola tela, e situata perfettamente di fronte in una di quelle aperture del proscenio, salve sempre le ragioni di prospettiva in tant' altre più complicate, avranno capito che dovevano tollerare quelle sconciature nella scena, formata a pezzi disparati; perchè vedevano che il loro teatro, come trovavasi formato, non dava il modo di tessere

il meccanismo della scena, come il vediamo ridotto presentemente; cioè che sta tutto incluso in una sola e vasta apertura che abbraccia tutto il teatro. Ed il palco scenico degli antichi che avrebbe dovuto essere grandissimo in ragione della vastità del teatro, lo vediamo in vece ristrettissimo in tutte le sue dimensioni, come vediamo dalle piante ricavate da quegli avanzi che ci rimangono. Se poi vogliamo intendere per palco scenico anche tutta la parte che include il gran proscenio stabile, oltre quella interna entro le tre aperture di fronte; allora possiamo dire benissimo, il loro palco scenico era di un'estensione proporzionata al teatro. Ma siccome la parte davanti restava tutta allo scoperto, come, allora diremo, potevano piantare e la scena, e mutare il tutto in vista degli spettatori? come regger le scene stesse per la loro altezza senza imbarazzare, o coprire difettosamente l'imponente aspetto del loro sontuoso proscenio? Se poi tutto la scena doveva stare in que' triangoli laterali, qual mai meschino effetto doveva fare colla grandezza del proscenio? Ma sapendosi che tutto il loro spettacolo seguiva sul palco scenico d'avanti e non nel posteriore; allora dobbiamo credere che la scena fosse segnata in margine, solo per nota necessaria a spiegare il luogo dell'azione e non altro. Quindi qualunque cosa venga detta dai dotti interpreti in un modo o nell'altro, coll'immaginazione non arriveremo mai a comprendere che gli antichi in genere di cose dipinte nei loro teatri potessero illudere nel modo che si fa colle nostre.

Ma dovendosi venire una volta alla con-

clusione, se realmente o no gli antichi sapessero la prospettiva artifiziale al par di noi, pare, che da quanto si è ragionato finora si possa francamente dire di no. E volendosi anche accordare sull' asserzione di Vitruvio o di alcuni altri che la sapessero coi giusti principj fondamentali (per quanto essi ne spiegano) noi però siamo e saremo sempre all' oscuro per poter dare un giudicio in loro favore, fin tanto che non arriveremo a conoscere le loro operazioni prospettive, per sapere se gli sbagli di prospettiva che vediamo ne' loro dipinti dipendano piuttosto da una volontaria trascuranza, che da fallaci teorie da essi abbracciate, come quasi ne siamo persuasi; non scorgendosi altra prospettiva giusta che nelle sole figure; non già perchè queste le disegnassero così per le giuste regole imparate, ma perchè (come si è mostrato) non potevano fare diversamente copiandole dal vero; il che sapevano fare eccellentemente. Che se poi avevano dei trattati di prospettiva, come si asserisce, convien dire che questi fossero tanto oscuri, che appena li potesse comprendere un Zeusi ed un Apelle, e che tutti gli altri nemmeno per pratica li sapessero o potessero imitare.

Non lasceremo poi di dire per ultimo: che chi intese di salvare gli antichi dall'onta di non conoscere la prospettiva, o volle dimostrare che gli antichi sapevano la prospettiva come un' arte, cui non mancasse che un certo pulimento, ma che giusta fosse nell' insieme, non ha che a rileggere senza preoccupazione di mente, per convincersi della falsità di tale asserzione, quello che si è finora da

noi provato, cioè che appunto manca nell'insieme mancando nella giustezza de'punti prospettivi. Che se poi pretendesi solo mostrare che gli antichi han sempre saputo la prospettiva in qualunque modo fosse da loro trattata; perchè in prospettiva vediamo che disegnavano, e che poco importasse tutta la perfezione per l'inganno (perciocchè vediamo anche adesso che tante cose sbagliate in prospettiva mantengono al primo vederle la stessa natura delle giuste, cioè illudono anche senza perfetta prospettiva la massima parte degli osservatori) noi converremo in questo, e diremo non farci più meraviglia che gli antichi colla loro prospettiva sbagliata potessero ingannare la maggior parte degli ammiratori e che i dotti poi gli esaltassero e scrivessero elogj dei loro dipinti.

Così conciliata la cosa, non dubitiamo, di accordare la vittoria ai difensori dell' antica prospettiva, perchè quello che si accorda talvolta ai moderni si può accordare benissimo anche agli antichi.

Dell' odierna Prospettiva.

Se dovessimo giudicare della prospettiva dal modo con cui viene generalmente trattata ai dì nostri dai pittori decoratori, sarebbe cosa dubbia il decidere, se in questo nostro luminoso secolo abbia la prospettiva stessa piuttosto perduto che acquistato cognizioni superiori a quelle dei nostri pittori di stile licenzioso da noi comunemente chiamati Barocchi. Quindi noi faremmo ben volentieri la seguente dimanda a quelli che sostenessero essere portata la

prospettiva giornaliera al più alto grado di perfezione: dove sono le opere trattate con quel magistero che tanto distinse quei summentovati pittori tanto da noi disprezzati? Dove più vedonsi dipingere volte in prospettiva sopra di un piano perfettamente orizzontale? Dove finte cupole disegnate sopra curve volte reali che ingannino? Dove prospettive di sotto in su che duplicano l'altezza del luogo? Dove in fine muri difettosi ed angolari, dipinti e disegnati in modo da non più riconoscersi la loro forma, anzi trarne da que' difetti stessi colla prospettiva un meraviglioso inganno, facendo comparire cose sporgenti in angolo rientranti, e trasformando le volte reali in tanti pezzi architettonici, sicchè più non si riconosca in qual maniera siano fatte le volte stesse; come si vede in alcune belle chiese di Brescia dipinte dai famosi Gambara? e come abbiamo noi veduto nella bella chiesa dell'Ospitale di Siena nell'abside dipinta dal celebre Cavaliere Conca, ove da lontano si vede dipinto nel suo concavo un grandioso peristilio Corintio che include la probatica piscina, dove ciascun degl' infermi aspetta che l'Angelo muova l'acqua per essere il primo a gettarvisi? La singolarità di quel dipinto osservato nell' abside stessa da vicino, consiste in questo che vi si vedono colonne piegate, capitelli più piegati ancora, e tutta la trabeazione dell'ordine in varie direzioni storta; perchè tutte le linee secondano la curva della volta che forma soffitta, e stando appresso non si scorge che un insieme in gran parte il più strano e più deforme; ma facendosi alquanto da lontano nel mezzo della chiesa si rimane

sbalordito per l'effetto cambiato di tutte quelle linee storte, che tutte si rivedono perfettamente perpendicolari, come orizzontali quelle delle cornici: e tutto sembra dipinto sopra una retta parete. Dal che si conosce fino a qual sorprendente illusione possa arrivare l'arte prospettiva. Dunque ora possiamo dire, queste cose più non si tentano dai nostri prospettivi odierni pittori, nè forse saprebbesi da qual parte incominciare se ne venisse la voglia. Ma per difendersi dall'onta dal poco e limitato sapere di prospettiva, ecco come a tutto bravamente si risponde dai nostri pittori medesimi. Dicono, le prospettive che vediamo fatte per la maggior parte in altri tempi da pittori, o Barocchi o licenziosi, tutte per lo più non rappresentano che cose di strana combinazione, o cose poste in falso, senza ragione alcuna, tranne quella della sola bizzarria, immaginando sostegni che non possono sussistere, e che dal lume della ragione stessa ora sono vietati, o che converrebbe ancora ricorrere a que'licenziosi ripieghi di alzare archi e colonne sopra qualunque immaginato sostegno, cada o non cada in falso, purchè si possano veder dipinte: tutte cose che vedute adesso non sarebbero più tollerabili all' occhio educato a tutto voler vedere ragionevole. Intanto diremo noi, mentre si scorda il falso, scordasi anche il vero il quale si potrebbe fingere ove sarebbe lecito il fingerlo con tutte le più sane ragioni del mondo, talchè più nessuno de' nostri pittori decoratori tenta prospettiva di nessuna sorte, nè sopra sostegni veri, nè sopra falsi, avendo ristretta la loro prospettiva a sole cose semplici, cioè a fingere delle

incassature, si dica per loro gloria, de'bellissimi ed anche difficilissimi scomparti, disegnando tutto il resto più geometricamente che possono, facendo solo pompa dei più squisiti ornamenti, anzi che del vero: forse non ci fu mai altro tempo in che siasi disegnato in questo genere con tanta bellezza di composizione e di stile, mercé la scuola fondata dal sempre celebre nostro Cavaliere Giocondo Albertolli, e proseguita dal bravissimo e degnissimo suo nipote Ferdinando che al pari del zio la sostiene.

Tanto é invalsa la suddetta bella difesa, che quantunque la prospettiva venga insegnata tutto il giorno, pure dalla maggior parte dei pittori decoratori è negletta a segno che sembra una cosa da impararsi per erudizione più che per mettersi in pratica, forse per timore di diventare Barocchi, esercitandola nelle loro opere; ma volendosi toccar il vero (diremo noi) é per operare con minor fatica che si può, senza punto imbarazzarsi in cose vere non sempre facili, anzi difficili; ma che in fine li farebbe più distinti l'uno dall' altro, e li divezzerebbe da quel servile pecorismo, per cui oramai sembra essersi fatta una legge che uno sia tenuto a battere le pedate del primo, dal momento che sia una volta proposto per condottiere. Che la prospettiva de' Barocchi o licenziosi pittori sia sempre da abborrirsi, nello stile di strane composizioni è cosa ben doverosa; ma che la loro prospettiva intesa in stretto senso d' arte debba soggiacere allo stesso disprezzo, e non debba o possa più servire di scuola, non ne vediamo altra ragione, fuorché quella di voler perpetuare l' introdotta facilità di disegnarla

col minore studio che si può, e con minor fatica nei dipinti decorativi, e di lasciar solo il difficile nella scuola: e per proseguire, diremo noi, un metodo speditivo che fa fare poco tempo d' alunnato a' giovani pittori, e ben presto li rende tutti maestri.

Ma se valgono gli esempj per animarli ad uno studio maggiore di prospettiva torneremo a dire: se i Barocchi pittori sapevano mettere in prospettiva con tant' arte e sapere le cose più difficili e capricciose; molto più adesso i nostri pittori, purgati nello stile, dovrebbero disegnare, ossia saper fingere cose ragionevoli e vere, e far così risplendere anch'essi il sublime della prospettiva nelle loro produzioni: e in somma ripeteremo che nulla, tranne la bellezza dello stile presente, farà che i moderni superiori in tutto si chiamino ai Barocchi, quando l' arte prospettiva non si sappia al par di loro. E dato pure esser vero che la franchezza dello stile dipenda da un maggior sapere e non da fortuna de' tempi, che insegna un bello che tratto tratto sempre è risorto, e che mostra che non s' infonde per talento, ma solo per accidente di moda, la qual rendesi in quel tal punto dominante, come vediamo succedere in tutte le cose artefatte, non ostante ciò, saremmo costretti a confessare che il pennello dei famosi Barocchi artisti avrebbe operato meraviglie anche nelle cose più difficili dell' arte, ben inteso però sempre, eccettuate le bizzarrie di disegno.

Fin qui adunque possiamo conchiudere: che quanto la pittura decorativa ha acquistato nella squisita bellezza degli ornamenti, altrettanto

ha diminuito nel sapere dell' arte prospettiva, a segno che ben pochi, e quasi diremmo, nessuno cerca di distinguersi in essa fuorchè in cose di triviale momento, accontentandosi in questa parte di stare tutti ad un perfetto livello di egualianza.

Ma giustamente sentiamo a gridare dove lasciate la prospettiva odierna teatrale? chi la vide mai trattata con tant' arte d'inganno, come la vediamo al presente nelle magiche scene che si fanno per gli spettacoli di tutto l'anno? Sì, dobbiamo rispondere, è verissimo; ma essendo il solo stretto oggetto di prospettiva che noi abbiamo preso ad esaminare, così quantunque da noi si accordi questa prima parte, restaci sempre da vedere se la prospettiva teatrale odierna sia o non sia superiore a quella esercitata dai così detti pittori Barocchi o licenziosi, come vogliamo. Per giudicare di una tal quistione è da osservarsi se ora si tenta il difficile dell'arte prospettiva, come facevasi dai suddetti Barocchi. Ma in quanto a questo l'amor del vero c'induce a rispondere francamente di no, perchè le composizioni di questi erano per la maggior parte formate di figure mistilinee, complicate in molti andamenti capricciosi, quindi più difficili da disegnarsi prospettivamente che le nostre odierne, essendo generalmente tessute di sole linee rette (salvo espressamente le cose di forma circolare), come richiede la retta e maestosa semplicità dell' architettura dominante che rende assai più facili tutte le operazioni di prospettiva; vantaggio che nello stile Barocco non si voleva conoscere, o non si poteva fin tanto che si faceva pompa di

figurare in prospettiva le cose più difficili, con linee le più strane e capricciose, come era lo scopo d'allora, per distinguersi maggiormente nell'arte stessa: distinzione che ora più non curasi, cercando i pittori prospettivi di stare più comodi che possono nell'operare, deviando meno che loro é possibile dalle linee rette che tanto facilitano la prospettiva d'oggi dì, e che tanto erano sprezzate dai celebri pittori licenziosi, quando essi non vedevano difficoltà nessuna per disegnarla. Volendo adunque noi restringere le nostre osservazioni anche sulla prospettiva teatrale qual s'usa al presente, diremo: la prospettiva, intesa in stretto senso esercitata dai detti pittori Barocchi, essendo, siccome abbiam veduto, nel difficile dell' arte superiori all' odierna, egli era forza saperla di più per disegnare cose sì strane e difficili in tante forme stravaganti che ora non si saprebbe più da qual parte incominciare, e ciò tanto più (parlandosi della prospettiva di sotto in su); da che quasi pare poter dirsi essersi perdute anche le teorie, mentre che più non si insegnano. Ma quanto poi ha sofferto l' arte prospettiva nel difficile e nel sublime mostrato e conosciuto da' Barocchi, tanto più ha guadagnato nella bellezza dello stile architettonico e nel colorito, che in vero non si vide mai nelle scene l' eguale per lo passato, né mai si ardì in passato di farne tanto sfoggio. Solo però vorremmo che i ripieghi introdotti di ornare sì spesso le decorazioni con ricchi e sfarzosi panni, non si vedessero così tanto ripetuti in ogni scena; i quali é vero, servono alle volte a coprire ed ornare, ma alle volte anche coprono

un maggior bello che si vedrebbe in quel luogo, e che mostrerebbe sempre più l'abilità del disegnatore.

Per la stessa ragione diremo che il figurare tutte le piazze fuori da un grand'arco, o da un apparato di ricamati panni, da candelabri profusi d'oro, è maestria il farlo qualche volta, ma il replicarlo ad ogni scena di quel genere, oltre la monotonia che ne deriva fa quasi sospettare che il pittore senza un tale sussidio non possa altrimenti trovare l'effetto della scena. Egualmente pare che non si possano fare decorazioni di giardini, le quali pure non si vedano fuori da una specie d'arco di verdura, formato da un gruppo d'alberi i quali sempre abbiano da diramare le loro frondi ed intrecciarsi in modo che ne formino una chiusa soffitta; e vedasi poi quindi il giardino tanto il più regolare, che il più sfarzoso in oggetti di scultura, fuori da un principio di bosco. Anche il far, che ogni scena di giardino o altro luogo delizioso debba aver sempre per ingresso quel tal ricinto di piante per formare la detta scena d'arco per serrare la visuale della scena con più effetto, é lo stesso che dare a divedere che non si può vincere il partito senza quel solito numero messo per il primo; cosa che l'odierna scienza pittorica non sembra comportare, giacchè ha suggeriti tanti altri luminosi cambiamenti che vediamo fatti in altre decorazioni.

Non possiam pure da ultimo sorpassare il troppo abuso che ora si fa delle quinte di bosco, che si fanno ormai servire indistintamente per tutte le scene aperte di qualunque genere

e carattere siano. Purchè si vegga per un verso o per un altro la maniera d' introdurre degli alberi che formino il primo ingresso di quella tal decorazione, sia o non sia disdicente la boschereccia imitazione alla nobiltà ed alla grandezza del luogo figurato, basta per quanto si scorge che allunghino la scena nel modo più facile e sbrigativo. Sol che torni comodo al pittore, non si cerca più altro. Non vogliam dissimulare che ciò sia tollerabile quando venga praticato qualche volta per allungare la scena quando sia già fatta, e non sia concesso di far altrimenti. Poichè il farlo qualche volta per un istantaneo ripiego potrà essere cosa perdonabile; ma quel di continuare a farlo espressamente o per ingrandire la scena stessa, affine di minorare il lavoro o la fatica, o per aver delle quinte sempre pronte da aggiungersi a quella decorazione che si vuole, difficilmente verrà condonato. Cio che più difficile ancora sarà, qualora si consideri, che una simil pratica fa sì che molte scene terminate da quinte cotanto slegate e triviali, vedute e rivedute più volte, perdono quel bello insieme, quella nobiltà e quell' aria di novità, che avrebbero finite con quinte analoghe al carattere di quella scena; nè è bello dopo grandiose e ben architettate fabbriche il vedersi a ridosso i più villani tronchi di piante, che disdirebbero anche alla bella finzione di un bosco vero.

Altre riflessioni noi potremmo aggiungere sulle licenze pittoriche del teatro; ma riguardando direttamente il nostro discorso la sola prospettiva in generale, e non già le cose che per incidenza abbiam soltanto osservate, farem

per ciò fine col dimandare a quelli che sostengono essere la prospettiva giunta al suo maggior grado di perfezione: o essi intendono di voler dire che la prospettiva teatrale a' nostri giorni nella sublimità dello stile architettonico e nella bella e maestosa semplicità di comporre superi quella dei già nominati pittori barocchi, e noi pei primi siam pronti ad accordar loro che in quanto a questo han ragione; ma se poi essi intendono che i moderni anche nello stesso sapere di prospettiva superino o abbiano superato i mentovati celebri barocchi, e noi ingenuamente ripetiamo di no. La ragione di tal nostra negativa ci pare di averla già abbastanza mostrata col solo accennare le opere che si fanno presentemente, e quelle fatte da quei famosi prospettivisti, licenziosi di stile, ma sublimi nella scienza dell'arte; i quali tutti senza far la dovuta differenza ora sono alla rinfusa abborriti o discreditati immeritamente, almeno nel proposito di che parliamo. Giacchè se a' nostri giorni venissero imitati nel loro sapere prospettivo, forse torneremmo ad ammirare capi d'opera e dipinti maravigliosi non solo sulle superficie delle pareti chiamate prospettive, ma ancora sopra le volte piane o curve che siano; mentre ora possiamo unicamente dire: tutta la prospettiva moderna de' pittori decoratori esser ridotta alla sola che chiamasi aerea, portata sino al grado nebbioso, perchè tutto si vuole che s'innalzi alla leggerezza delle nubi sia ne' luoghi più elevati che nei più bassi, quasi per far parere che il pittore conosca l'arte di sapere alzare senza prospettiva alcuna.

INDICE

DELLE PRINCIPALI MATERIE

CONTENUTE IN QUEST' OPERA.

CONSIDERAZIONI INTORNO ALL'UDITO ED ALLA VISTA PER DETERMINARE LA VERA FIGURA DI UN TEATRO.

ESAME DE' PRINCIPALI TEATRI.

OSSERVAZIONI DELL'ARCHITETTO SIGNOR PAOLO LANDRIANI SU L'IMP. R. TEATRO ALLA SCALA IN MILANO, E SOPRA ALCUNI ARTICOLI DEL SAGGIO DI M. PATTE.

OSSERVAZIONI DEL SIGNOR PAOLO LANDRIANI SUL DETTO ARTICOLO.

INDICE DE' TEATRI

RAPPRESENTATI NELLE SEGUENTI TAVOLE.

NELLA STORIA DE' TEATRI PRINCIPALI.

NEL SAGGIO SULL'ARCHITETTURA TEATRALE
DI M. PATTE.

NELLE OSSERVAZIONI DEL SIGNOR PAOLO LANDRIANI SU L' IMP. R. TEATRO ALLA SCALA IN MILANO SOPRA ALCUNI ARTICOLI DEL SAGGIO DI PATTE CCC.

		ERRORI.	CORREZIONI.
Pag. 5	lin. 12	grande	grandi
» 6	» 18	deliziose	religiose
» 13 nota	» 3	dalla	della
» 81	» 1	occu-pata	occu-pati
» 82	» 13	esenziale	essenziale
» 145	» 11	dalla	alla
» 146	» 15	il teatro	il palco scenico
» 150	» 17	oggetti	aggetti
» 155	» 9	del dia-	del gran dia-
» 156	» 18	e	è
» 159	» 8	raggi	fuochi
» 163	» 7 e 8	da una cariatide	da una specie di cariatide
» 169	» 4	quadrati	in quadrato
» 177	» 22	lume	fuoco
» 185	» 32	fanno sì	fannosi
» 186	» 30	di tra	tra
» 188	» 24	conciossiachè tendano	e perchè tendono
» 208	» ult.	quasi un	quasi a un
» 250	» ult.	proscenio Z. Le	proscenio. Le
» 269	» 22	vuole	ci vuole
» 275	» 29	valore	colore
» 285	» 2	ne	nè
» 285	» 6	esa-tissimo nel	esat-tissimo. Nel
» 301	» 23	Tangallo	Sangallo
» 320	» 32	noto.	note,

T. I.

N
N
A
G
G
A
B
C
C
B
K
K
D
D
A
A
E
F
E
H
I
I
B
A
Piedi
40
60
80
120
160
Parigini
G. Castellini f.

...stica. Tav. I.

Pianta di un Teatro secondo i principj dell' Ottica e dell' Acustica.

Tav. I.

Teatro di Torino
Fig. XIV.
h
a
b
g
c
d
e
f

Tav. II.
Teatro di Vicenza
Fig. XI.
Teatro degli Antichi
Fig. X.
Fig. XII.
Vecchio Teatro di Parma
Fig. XIII.
Vecchio Teatro di Napoli
Teatro di Torino
Fig. XIV

Fig. XXII.
tico Teatro
pera di Parigi
Fig. XXI.

40 50 60

I. R. Teatro alla Scala in Milano

Pianta

Spaccato per traverso

Facciata

Tavola B.

I. R. Teatro alla Scala in Milano
Spaccato sotterraneo del Palco Scenico
Sez. sulla linea C. D.
Alzato del Palco Scenico a due piani
Sez. sulla linea A B.
Pianta del Palco Scenico
A
B
C
D
Sezione sulla linea E F.
Spaccato per traverso del Palco Scenico
Carretto che porta le quinte
Braccia Mil.
Braccia
Milanesi
Metri
Piedi
Parigini
Spaccato del Teatro

Teatro d'Imola
Tav. C.
Spaccato
Palmi
20
30
40
50
60
70
80
90
100
Romani

Tav. C.
Teatro di Fano
Spaccato
Fig. 2
Pianta
Teatro d'Imola
Spaccato
Fig. 1
Pianta
Palmi 5 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 Romani

Teatro di S. Benedetto in Venezia

Fig. 1.

Teatro di S. Carlo in Napoli secondo la recente sua costruzione

Teatro di S. Benedetto in Venezia

Teatr
E.

Tavola E.
Teatro della Fenice in Venezia
Spaccato
Fig. 1
Nuovo Teatro Carlo Felice in Genova
Spaccato
Fig. 2
Pianta
Pianta
Metri
Metri
Piedi
Veneziani

Nuovo Teatro di Parma
Spaccato
Fig. 1.
Pianta
Fig. 2

Prezzo Italiane Lir. 8.